

**Министерство культуры российской федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российская государственная специализированная  
академия искусств»**

---

**Ресурсный учебно-методический центр по обучению инвалидов  
и лиц с ограниченными возможностями здоровья**

**Ю.Н. Арабов  
В.В. Марусенков  
В.В. Атаман  
А.М. Пронин  
Р.Н. Мартынов**

**ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ  
ЛИЦ С ОГРАНИЧЕННЫМИ  
ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ (ОВЗ)  
МЕТОДОЛОГИИ  
РАБОТЫ НАД СЦЕНАРИЕМ  
АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Москва  
2020**

**Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Российская государственная специализированная академия искусств»**

**Ресурсный учебно-методический центр по обучению инвалидов  
и лиц с ограниченными возможностями здоровья**

Авторы:

**Арабов Юрий Николаевич** - заведующий кафедрой драматургии кино ВГИК, киносценарист, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Госпремии России.

**Марусенков Вячеслав Валентинович** - декан сценарно-киноведческого факультета ВГИК, киносценарист, кандидат искусствоведения, доцент.

**Атаман Валерий Валериевич** - начальник отдела по методической работе ВГИК, кандидат экономических наук.

**Пронин Александр Михайлович** - киносценарист, доцент кафедры драматургии кино ВГИК

**Мартынов Руслан Николаевич** - преподаватель кафедры драматургии кино ВГИК

Рецензенты:

**Райская Елена Михайловна** - киносценарист, Президент Гильдии киносценаристов Союза кинематографистов РФ.

**Назарова Татьяна Сергеевна** - доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАО, зав. Центром средств обучения Института общего среднего образования РАО.

Учебно-методическое пособие посвящено особенностям обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья (далее – лица с ОВЗ) сценарному мастерству, включая овладение навыками работы над заявкой, синопсисом, поэпизодным планом.

Основная задача учебно-методического пособия: предоставление возможности лицам, наделенным способностями кинематографического мышления и имеющим определенные литературные способности, раскрыть себя для самостоятельной работы над сценариями игровых и документальных фильмов, к литературной и редакционной работе в области кино и телевидения.

Методика учебно-методического пособия строится по определенной системе и включают ряд обязательных заданий, согласно индивидуальному плану, учитывающему жизненный и литературный опыт, своеобразие дарования и особенности состояния здоровья обучающихся при условии выполнения ими определенного минимума заданий. Вариативность образовательных технологий предусматривает также гибкое изменение вида и формы занятий или их очередности в зависимости от индивидуальных особенностей обучающихся. В связи с этим важно подчеркнуть, что предполагаемое учебно-методическое пособие представляет собой систематическое изложение многолетнего опыта работы по подготовке сценаристов аудиовизуального произведения.

Практическая значимость учебно-методического пособия определяется тем, что оно направлено на обучение лиц с ОВЗ созданию сценариев, востребованных на современном рынке, и овладение навыками работы над заявкой, синопсисом, поэпизодным планом.

Учебно-методическое пособие позволяет решить актуальную задачу современного общества по кардинальному изменению отношения к лицам с ОВЗ через создание для них условий творческой самореализации и равных возможностей, что предоставит им возможность полноценно осваивать социальный опыт и существующую систему общественных отношений, разрушит барьеры, преграждающим доступ лиц с ОВЗ к трудовой деятельности, информации, сервису, культурным мероприятиям.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение	5
2. Определение понятия «лицо с ограниченными возможностями здоровья»	16
3. Организация работы с обучающимися из числа лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов в условиях творческой мастерской	22
4. Творческо-методический план обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов над сценарием аудиовизуального произведения	36
5. Занятия с применением инновационных форм	46
6. Методические рекомендации по работе с обучающимися из числа лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов над сценарием аудиовизуального произведения	48
7. Практические рекомендации по обучению лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения	59
8. Связанные дисциплины по формированию творческих навыков при обучении лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения	79
Библиография	97

## 1. Введение

Реализация государственной политики в области образования обучающихся-инвалидов и обучающихся с ОВЗ предполагает возможность получения ими полноценного профессионального образования, приобретения такой специальности, которая дает возможность стать им равноправным членом общества.

В настоящем учебно-методическом пособии раскрываются актуальные вопросы теории и практики инклюзивного образования, содержатся методики обучения инвалидов и лиц с ОВЗ.

Содержание учебного пособия включает теоретические и методические подходы к построению практики инклюзии; подходы к построению модели инклюзивного образования обучающихся-инвалидов и обучающихся с ОВЗ на основе опыта обучения лиц с ОВЗ на сценарно-киноведческом факультете Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (далее – ВГИК) и их последующей социализации в обществе и профессии.

Научная актуальность учебно-методического пособия обусловлена тем, что ВГИК является одной из ведущих образовательных организаций высшего образования, в которой работает профессорско-преподавательский состав, обладающий профессиональными компетенциями, позволяющими в полном объеме сформировать необходимые профессиональные навыки и осуществить раскрытие творческого потенциала у обучающихся с инвалидностью и ОВЗ.

Для технологического обеспечения реализации обучения по учебно-методическому пособию материально-техническая база ВГИКа включает в себя необходимый фонд печатных и аудиовизуальных материалов, являющихся основой обучения сценарному ремеслу. Уникальные методики, накопленные за время преподавания профилирующих дисциплин, позволяют адаптировать образовательные технологии к специфике образовательного

процесса лиц с ограниченными возможностями здоровья, максимально учитывая их маломобильность.

Основная задача учебно-методического пособия – предоставление возможности лицам, наделенным способностями кинематографического мышления и имеющим определенные литературные способности, раскрыть себя для самостоятельной работы над сценариями игровых и документальных фильмов, к литературной и редакционной работе в области кино и телевидения.

Методика работы учебно-методического пособия строится по определенной системе и включает ряд обязательных заданий, согласно индивидуальному плану, учитывающему, жизненный и литературный опыт, своеобразие дарования и особенности здоровья, при условии выполнения определенного минимума заданий. Вариативность образовательных технологий предусматривает также гибкое изменение вида и формы занятий или их очередности в зависимости от индивидуальных особенностей обучающихся.

Практическая значимость учебно-методического пособия определяется тем, что оно направлено на обучение лиц с ОВЗ созданию сценариев, востребованных на современном рынке, и овладение навыками работы над заявкой, синопсисом, поэпизодным планом.

Учебно-методическое пособие позволяет решить актуальную задачу современного общества по кардинальному изменению отношения к лицам с ОВЗ через создание для них условий творческой самореализации и равных возможностей, что предоставит им возможность полноценно осваивать социальный опыт и существующую систему общественных отношений, разрушит барьеры, преграждающим доступ лиц с ОВЗ к трудовой деятельности, информации, сервису, культурным мероприятиям.

В рамках обучения методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения осуществляет ознакомление лица с ОВЗ с исторически-сложившейся системой обучения в рамках творческих

мастерских, которые задают индивидуальную траекторию развития личности и определяют пути совершенствования процесса познания особенностей сценарного мастерства.

В рамках творческой мастерской лицам с ОВЗ в узкой дружелюбной атмосфере будет гораздо легче осваивать:

систему взаимосвязи драматургических компонентов;

функции разных видов композиции;

драматургический конфликт;

сюжетные мотивы и ситуации;

способы создания киногероя;

понятие конфликта и конфликтной ситуации;

жанровые особенности драматургических моделей;

кинематографические средства создания изображения;

специфику движения в кино;

способы построения звукозрительного образа;

драматургическую функцию шумов и музыки и многое другое.

Лица с ОВЗ в процессе обучения осуществляют теоретическое изучение и практическую апробацию написания киносценариев.

Появление киносценариев напрямую связано с возникновением игрового кинематографа, который стал воспроизводить на экране театральные пьесы, рассказы, романы и различные сюжеты. Киносценарий стал основой для подробного описания планируемой к тиражированию кинокартины в рамках последовательности следующих друг за другом событий с разделением на составные части и выделенные сцены применительно к технической специфике кинопостановки и показу игровых кинофильмов.

На современном этапе социокультурного развития законченный киносценарий представляет из себя комплексное системное построение, в которое входит точный объем, установленная системно-ориентированная последовательность сцен и кадров, выполненные в определенной авторской

форме мизансцены и «мизанкадры», а также каждую отдельно взятую сцену, включающую в себя игру актеров, диалоги, титры, звукоформление, декорационное оформление, светоосвещение, планы, приемы съемки и монтажные переходы от куска к куску, оптику кинооператорского оборудования.

Необходимо отметить, что для вышеописанной системы изготовления экранного киносценария необходимо наличие предварительных наработок в виде расширенного либретто (в рамках практики североамериканской киноиндустрии используется термин «тритмент» - treatment, который в буквальном переводе означает «разработка») или в виде авторского киносценария, который отличается от съемочного киносценария отсутствием технических ремарок и точной раскадровки, т.е. наличием пошаговой разработки сцен и диалогов актеров.

Также отметим, что написанию авторского сюжета в виде расширенного либретто тоже необходима предварительная предшествующая сценарная наметка в форме краткого либретто или другими словами синопсиса. Очевидно, что синопсис или краткое либретто не разрабатываются при осуществлении экранизации классического литературного произведения, так как первичным материалом выступает вышеупомянутое литературное произведение. Правда, в определённых случаях, когда экранизация существенно отличается от первичного литературного источника или видоизменяет его до неузнаваемости, драматург также прибегает к использованию предварительного краткого либретто или синопсиса.

Важным условием разработки качественного киносценария и доведения его до окончательной постановочной формы является наличие у автора сценария не только писательских и драматургических способностей, но и практического навыка технологической постановки и съемки кинофильма.

Суммируя все вышесказанное и учитывая тот факт, что независимо от того, происходит написание киносценария одним конкретным автором или



коллективом авторов, практика показала, что разработка сценария проходит следующие стадии:

1. Либретто или краткое либретто, синопсис, экспозэ.
2. Расширенное либретто или в американском варианте long synopsis – длинный синопсис, тритмент.
3. Авторский сценарий, здесь необходимо отметить, что в американской киноиндустрии, где тритмент становится базой для написания постановочного сценария, авторский сценарий не используется.
4. Постановочный сценарий, в американских вариантах звучит следующим образом «screen play, continuity, drehbuch». Здесь отметим, что в определенных случаях постановочный сценарий может называться режиссерским сценарием, когда он изготавливается режиссером по авторскому сценарию или по авторскому расширенному либретто.

В рамках этой части учебно-методического пособия рассмотрим конкретные художественные и производственные требования, предъявляемые к каждой стадии сценарного написания.

1. Краткое либретто или синопсис включает в себя сокращенное, схематичное изложение планируемого к написанию сценария, которое состоит из следующих компонентов: основной конфликт, примерный круг событий от завязки до развязки, общие представления о системе главных действующих лиц. Именно в такой деловой и конкретной форме без абстрактных формулировок авторского замысла драматург разрабатывает первую заявку на сценарий. В американской кинопрактике синопсис обычно состоит из одной-трех страниц машинописного текста. Американский синопсис чаще всего пишется в разговорной форме и не включает в себя элементов сценарной техники, кадровки и технических ремарок.

2. Расширенное либретто или тритмент расширяет краткое либретто посредством уточнения и детализации описания различных компонентов будущего киносценария. В американской киноиндустрии тритмент является промежуточной стадией между экспозэ и постановочным сценарием. Изучая

опыт отечественного кинопроизводства отметим, что российские драматурги используют либретто в качестве краткого изложения сюжета будущего сценария и расширенное либретто, включающее в себя более 1,5 печатных листов. В отечественном кинематографе расширенное либретто не несет производственных функций, которые характерны для американского тритмента. Творческо-производственный функционал, который выполняет американское расширенное либретто или тритмент в российском кинематографе осуществляет авторский сценарий. Можно смело говорить, что в отечественной киноиндустрии расширенное либретто является чаще всего лишней, ненужной вспомогательной стадией разработки киносценария, так как длинный синопсис представляет из себя детализацию и увеличение объема пересказа краткого либретто. Расширенное либретто говоря более простым языком является многословным, необоснованно количественно разбухшим, без перехода в новое качество конкретной драматургической конструкции изложением краткого либретто или экспозе, т.е. представляет собой недоработанный черновой сценарный набросок, носящий полуфабрикатный характер. Но необходимо отметить, что американский опыт применения формы расширенного либретто вместо авторского сценария активно и успешно адаптируется отечественными киносценаристами. Ярким примером, на котором можно остановиться является поэма-тонфильм Всеволода Вишневского «Мы из Кронштадта», в рамках которой наиболее отчетливо проявилась литературная запись кинопьесы в форме расширенного либретто. Суммируя все вышесказанное можно сделать вывод, что расширенное либретто (тримент) является литературной формой кинодраматургического произведения. В связи с этим в американском кинематографе именно написание тритмента считается преимущественно творческой работой. По мнению американских драматургов, тритмент является постановочным сценарием, работа над которым носит технический характер, включая в себя раскадровку, оснащение раскадрованного текста различными техническими ремарками.

3. Авторский сценарий или другими словами литературный сценарий с точки зрения своего функционала идентичен качественному, выполненному в соответствии с высокими профессиональными стандартами расширенному либретто или в американской интерпретации тритменту, так как именно он является базовой основой для разработки постановочного сценария. Вышеупомянутый авторский сценарий включает в себя законченное системное изложение содержания будущего аудиовизуального произведения в завершенной драматургической композиции, за исключением законченной кинотехнической разработки, т.е. без наличия технических ремарок с недоработанной до окончательных деталей монтажной формой. Но необходимо отметить, что литературный сценарий представляет собой более или менее наглядную форму сценария, включая точный монтаж текста, разделение текстовой составляющей на кадры с нумерацией и выделение красной строкой в противовес расширенному либретто, которое отличается поверхностной раскадровкой и монтажом. Что касается технических ремарок, то здесь функционал литературного сценария и расширенного либретто идентичен: технические ремарки применяются в случае создания специального художественного эффекта, т.е. когда их отсутствие приводит к непонятности изобразительного замысла кинодраматурга. Кстати отметим, что в определенных случаях технические ремарки могут совершенно отсутствовать. Как ранее отмечалось, важной составляющей расширенного либретто является стремление к полноте и конкретности кинодраматургической формы. В свою очередь, литературный сценарий расширяет вышеупомянутое стремление и в большей степени приближается к стадии постановочного сценария посредством качественной, точной, выполненной на высоком профессиональном уровне раскадровки сценария аудиовизуального произведения. Качественное выполнение авторского сценария приведет к тому, что на стадии постановочного сценария останется только выполнение или даже уточнение монтаж-кадровки киносценария применительно к декорационным оформлениям, режиссерской трактовке тех

или иных мизансцен, различным техническим приемам в рамках съемочного процесса и дополнение сценария всеми необходимыми техническими ремарками. Изучая историческую ретроспективу развития сценарного искусства можно заметить следующие две закономерности: расширенное либретто или тритмент сформировалось под воздействием системного увеличения и расширения краткого либретто до полного описания планируемого к производству аудиовизуального произведения, авторский сценарий наоборот сформировался под воздействием сокращения и упрощения формы постановочного сценария, из которого исключили технические ремарки из киносценария, технические детализировки из окончательной монтажной формы, точную нумерацию раскадровки. На современном этапе развития российской киноиндустрии разработка кинодраматургами постановочных сценариев обоснована только в том случае, если последние имеют профессиональные навыки использования технологии постановки фильма и способны придать своим готовым сценариям настоящую соответствующую высоким профессиональным стандартам форму. Отметим, что на более ранних этапах развития отечественного кинематографа кинодраматурги обладали навыками качественной разработки постановочных сценариев, так как имели практический опыт детальной технической разработки сценария и обладали знаниями в области кинотехники и кинопроизводства. Также в этот вышеупомянутый этап развития режиссеры осуществляли съемочный процесс, используя напрямую авторский постановочный сценарий, не внося в него существенных корректировок.

В связи с развитием и усложнением постановочной техники, которое привело к невозможности ее освоения путем наблюдения и созерцания со стороны, внесением изменений в функционал режиссеров посредством интенсификации их деятельности, направленной на самостоятельную переработку авторского сценария в постановочный, отсутствием необходимости наличия в авторском киносценарии точных и обязательных

технических ремарок для режиссеров работа кинодраматургов поверглась сильным видоизменениям. Сознательный отказ как от технических ремарок, так и от нумерации кадров не только при издании киносценария аудиовизуального произведения, но и при представлении его в киноиндустрии – все это заложило тенденции к упрощению авторского сценария от сложных конструкций кинопроцессов и фильмопроизводства, технической регламентации последующего постановочного процесса. Отметим, что отсутствие нумерации кадров никоим образом не отражается не на качестве монтажных работ, не на качестве раскадровки, так как алгоритм разработки киносценария аудиовизуального произведения - это совершенно иная система, основной целью которой не является нумерация кадров и технические ремарки. Современные методики и техники кинодраматургического построения произведения не являются тождественными современным техникам постановки и съемочного процесса аудиовизуальных произведений, так что наличие систем управления кинопроцессами внутри сценария не является существенным условием качества драматургического произведения. Основополагающим и ключевым значением, отражающим качество применяемых техник кинодраматургии, являются не практические навыки установки технических ремарок и внешняя техника раскадровки, а умение и знание, связанное с разработкой подходящего сюжета для аудиовизуального произведения и его развертывания. Разработка киносценария основывается на общих принципах сюжетосложения и развития действия и исходит из выразительных средств в аудиовизуальном произведении и свойственных ему композиционных техник. Как отмечалось ранее, функционал расширенного либретто и авторского сценария идентичен и направлен преимущественно на создание кинодраматургического произведения в литературной форме. По мнению авторов учебно-методического пособия, кинодраматургам из двух вышеупомянутых форм рекомендуется останавливать свой выбор на форме литературного сценария. Это связано с тем, что техника авторского сценария

создает условия для формирования правильно ориентированного видения аудиовизуального произведения и для выполнения поставленной заранее цели – разработке киносценария, которое воплощает в полной мере художественные замыслы сценариста и нуждается в минимальных доработках на следующей стадии - постановочного сценария.

4. Постановочный сценарий в английском произношении «continuity» или съемочный сценарий – «shooting script» представляет из себя кинописьмо, изложенную в форме законченного постановочного плана и адаптированную под технико-творческие возможности практической реализации фильма на съемочной площадке. Ссылаясь на мнение американских киносценаристов, можно сделать вывод, что съемочный сценарий или в английском варианте континьюти является тритментом с добавлением специфической формы. Обязательным условием для постановочного сценария является наличие раскадровки всей зрительно изобразительной части и изложения диалогов. На современном этапе развития кинематографа постановочный сценарий может создаваться специалистами-профессионалами, обладающими практическими навыками раскадровки и монтажа. Обычно на практике постановочный сценарий состоит из 120-150 страниц. Необходимо отметить, что терминология постановочного сценария меняется в зависимости от страны происхождения аудиовизуального произведения: в американской терминологии «script», в немецкой – «manuscript», «Filmmanuscript», в французской – «manuscript». Процесс превращения расширенного либретто или литературного сценария в постановочный сценарий обязательно включает в себя перевод авторского изложения действия в кадрованную форму с нумерацией кадров. Отметим, что расширенное либретто проходит процесс раскадровки, а литературный сценарий в процессе раскадровки проверяется, уточняется и дополняется. В том случае, если в авторском тексте моменты действия, составляющие содержание отдельного плана или монтажного раздела разработаны не в соответствии с постановочными требованиями, т.е. описаны недостаточно

точно и системно, то в постановочном сценарии должно даваться уточнение и раскрытие обстановки действия, мизансцены, поведения действующих лиц. Задачей раскадровки является указание места действия, включая декорацию или натуру, способа съемки и перехода из кадра в кадр, включая план, ракурс, панораму, съемку с движения, наплыв, затемнение, диафрагму, и сопровождающего кадр звучания, включая речь в кадре или за кадром, звуковое, шумовое и музыкальное оформление. Практической составляющей раскадровки является указание предполагаемого метража каждого отдельного кадра, что является определяющим для точного расчета длины всего аудиовизуального произведения и длины его составных частей. Также в рамках раскадровки могут фиксироваться мысли постановщика относительно трактовки, специальных художественных эффектов и технических приемов отдельных сцен и кадров в специальных примечаниях. Подводя итог всему вышесказанному, необходимо отметить следующее: авторский сценарий в процессе раскадровки превращается в точный и подробный план постановки фильма, т.е. в план, в рамках которого каждый из членов съемочной группы, включая режиссера, актеров, художников, операторов, осветителей и монтажеров, обязан найти системное и точное определение поставленных творческих и съемочных задач, возлагаемых на него по данной постановке. Это все и есть постановочный сценарий.

## **2. Определение понятия «лицо с ограниченными возможностями здоровья»**

Понятие «лицо с ограниченными возможностями здоровья» появилось в российской образовательной системе относительно недавно после принятия Федерального закона от 30 июня 2007 г. № 120-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросу о гражданах с ограниченными возможностями здоровья».

Понятие «лицо с ограниченными возможностями здоровья» (лицо с ОВЗ) связано с различными физическими лицами, которые ограничены в рамках своей жизнедеятельности или не обладают физическими возможностями или способностями функционировать в социально-экономической жизни общества как обычные индивиды-члены социума в связи с наличием определенных физиологических или психических ограничений, накладываемых различными категориями патологий. Вышеупомянутое понятие обладает различными специфическими классификационными характеристиками, как то: чрезмерность или недостаточность по сравнению с обычным в поведении или деятельности, ограниченные возможности здоровья могут быть временными или постоянными, прогрессирующими и регрессивными и т.д. Суммируя все вышесказанное, можно сделать следующее обобщающее определение: лицами с ограниченными возможностями здоровья являются категории людей, характеризующиеся наличием отклонений в физическом или психическом развитии, которые вызваны врожденными или приобретенными дефектами здоровья и в силу наличия данных отклонений здоровья нуждающиеся в специальных условиях обучения и воспитания, связанных с адаптацией к обычному функционированию социума.

Особенности и отклонения в состоянии здоровья лиц с ОВЗ создают серьезные препятствия к освоению образовательной программы высшего образования как в целом, так и конкретных разделов, в частности. Для того, чтобы преодолеть данные препятствия создаются адаптированные



образовательные программы, которые предусматривают наличие специальных условий обучения лиц с ОВЗ. Необходимо отметить, что у лиц с ОВЗ есть право отказаться от освоения адаптированных образовательных программ и осваивать обычные образовательные программы, если они считают, что обладают физическими возможностями к данному процессу.

Важным элементом рассмотрения категории лиц с ограниченными возможностями является само понятие «ограничение». С точки зрения различных наук понятие «ограничение» изучается с различных позиций и именно поэтому, отметим, что данное понятие обозначается в различных интерпретациях в рамках профессиональных сфер деятельности, коррелирующих с категорией лиц, имеющих нарушение в развитии. К таким профессиональным сферам относятся медицина, социология, право, педагогика, психология.

В зависимости от сфер деятельности категория лиц с ограниченными возможностями рассматривается как общность людей, имеющих функциональные ограничения, неспособных к определенным видам деятельности в результате наличия отклонений из-за заболеваний, недостатков развития, атипичного состояния здоровья. Плюс к вышесказанному, необходимо отметить, что категория лиц с ОВЗ не может осуществлять определенные виды трудовых функций из-за отсутствия адаптированной внешней или так называемой безбарьерной среды к основным нуждам инвалидов, из-за наличия в обществе негативного стереотипного мышления, системы предрассудков, выделяющих нетипичных людей в социокультурной среде.

В рамках нормативного регулирования различаются следующие категории лиц с нарушениями в системе функционального развития:

- лица с нарушениями слуховых функций, к которым относятся глухие, слабослышащие, позднооглохшие;
- лица с нарушениями зрения, к которым относятся слепые, слабовидящие, лица с остаточным зрением;

- лица с дефектами речи и нарушениями речевых функций;
- лица с нарушениями интеллектуального развития или умственно отсталые;
- лица, имеющие задержки психического развития;
- лица, имеющие нарушения опорно-двигательного аппарата;
- лица, имеющие нарушения эмоционально волевой сферы;
- лица с множественными нарушениями.

С точки зрения психоэмоционального развития, человек с ограниченными возможностями, также как и среднестатистический человек, является биосоциальным существом, т.е. имеет ярко выраженную потребность в социальных коммуникациях и во взаимодействии с социумом. Исходя из вышесказанного, появляется необходимость и потребность в интеграции и адаптации лиц с ограниченными возможностями здоровья в общество.

Процесс интеграции лиц с ограниченными возможностями здоровья является сложной социально-функциональной системой взаимодействия лиц с ОВЗ с обществом, которая обеспечивает вовлеченность человека посредством его адаптации в основные сферы социально-экономического развития, к которым относится выполнение лицами с ОВЗ различных трудовых функций, организация социального быта и социокультурного досуга.

Конечной миссией социальной интеграции является создание так называемого общества равных возможностей для всех категорий индивидов, в рамках которого все люди, независимо от наличия или отсутствия нарушений в системе функционального развития обладают социальной субъектностью, равными возможностями в рамках профессиональной реализации и социокультурных коммуникаций.

Необходимо отметить, что на практике используется огромное количество способов интеграции и адаптации лиц с ограниченными возможностями жизнедеятельности, среди которых можно выделить

активный туризм, адаптивная физическая культура, различные виды творчества, арт-терапия, волонтерское движение, участие в учебных и трудовых процессах.

Из всего вышесказанного в данном разделе учебно-методического пособия подробно остановимся на творчестве как способе интеграции и адаптации лиц с ОВЗ.

ВГИК является творческим вузом, в котором творчество является неотъемлемой частью образовательного процесса, так что процесс адаптации и интеграции лиц с ОВЗ непрерывно связан с творческой составляющей.

Кроме того, что творчество является важной составной системной частью образовательного процесса творческих вузов, оно выполняет ряд социально-культурных функций в социуме:

- создает условия для формирования эстетического вкуса, т.е. позволяет воспроизводить действительность по законам красоты – все это называется эстетической функцией творчества в обществе;
- осуществляет преобразование социальной реальности посредством оказания идейного воздействия на общество, данную функцию можно назвать социальной;
- выполняет компенсаторную функцию, т.е. осуществляет прямое или косвенное положительное воздействие на психологическое состояние индивида, помогая восстановить душевное равновесие, улучшить психологический климат, компенсировать отсутствие красоты и гармонии повседневной жизни;
- обладая способностью приносить толики удовольствия в жизнь человека, осуществляет гедонистическую функцию;
- реализует познавательную функцию посредством создания условия для познания действительности и анализа ее при помощи художественных образов;
- обладает способностью осуществлять прогнозирование и выполнять прогностическую функцию;

- создает условия для формирования личности индивида и реализует воспитательную функцию.

В рамках творчества как трудовой функции инвалиды получают возможность раскрыть свой творческий потенциал в полной мере, что приводит к сглаживанию психологических границ в рамках социально-культурных коммуникаций со среднестатистическими людьми. Для реализации творчества как трудовой функции и для реализации индивидуальной траектории развития творческой личности каждого индивида, включая лиц с ОВЗ создаются системы так называемых творческих мастерских.

В отдельных случаях возможна организация мастерских по тематическому или жанровому признакам: сценарии фильмов для детей, сценарии комедийные, приключенческие, сценарии телесериалов.

Социальную интеграцию лиц с ОВЗ обеспечивает творчески ориентированный учебный процесс, который представляет собой определенное единство, которое включает в себя следующие элементы:

1. Самостоятельную работу лиц с ОВЗ над сценарными заданиями под руководством мастера. Сочинение этюдов, киноновелл, сценарных заявок и синопсисов, сценариев короткометражных и полнометражных фильмов – главное содержание занятий в мастерских. При этом всячески поощряется у лиц с ОВЗ воображение, неожиданность драматургических решений, острота мысли и свежесть чувств.

2. Проводимые мастерами групповые и теоретические и, главным образом, практические (семинарские) занятия в аудитории. Воспитание в ходе таких занятий в начинающих сценаристах взыскательного отношения к слову и ко всем компонентам драматургии сценария и фильма.

3. Индивидуальные занятия преподавателей с каждым обучающимся мастерской, включая лиц с ОВЗ: ознакомление со всеми вариантами его работ, критический их разбор совместно с автором, составление в необходимых случаях списка исправлений.

4. Постоянное практическое изучение лицами с ОВЗ многообразия окружающей действительности, развитие на этой основе способности наблюдать, отбирать факты, сопоставлять и обобщать их, выявлять в них главное.

Практика обучающихся-инвалидов на протяжении всех лет занятий во ВГИКе является важнейшей частью профессионального обучения и воспитания молодого кинодраматурга. Лицо с ОВЗ без отрыва от учебных занятий может трудиться на рабочем месте предприятия или учреждения, выполнять отдельные задания на кино-, видео- и телестудиях, в газетах, журналах, в книжных издательствах, рекламных агентствах и т.д.

Необходимым элементом учебно-творческой деятельности лица с ОВЗ является ведение в качестве отчетов по практике писательских записных книжек и дневников. В них обучающийся заносит наиболее значительные и художественно интересные наблюдения, факты, события и свое отношение к ним, замыслы, писательские зарисовки с натуры, этюды, мысли и образы, навеянные жизненной практикой. В «выдержки из дневников» могут входить и работы, сделанные по заданиям кино- и телестудий, газет и журналов.

5. Отметим, что важным элементом обучения-интеграции является систематическое знакомство лиц с ОВЗ с новыми наиболее значительными сценариями и разбор их на общих занятиях, а также беседы с приглашаемыми во ВГИК мастерами кино – по творческим вопросам современной кинодраматургии.

Важным элементом социальной интеграции инвалидов является еще одна важная составляющая обучения во ВГИКе – это обязательное выполнение практических съемочных проектов межфакультетскими съемочными группами. Происходит координация занятий по мастерству кинодраматурга с учебными съемками на режиссерском и операторском факультетах. С этой целью на сценарном факультете предусматривается создание в отдельных случаях киноэтюдов и короткометражных сценариев

специально для постановки их на учебной студии обучающимися на режиссерском и операторском факультетах.

По результатам обучения лицо с ОВЗ должно не только овладеть способностью написать производственно осуществимый сценарий, но и стремиться к установлению творческого контакта с режиссером и оператором, снимающими фильм по этому сценарию. В тех случаях, когда это позволяет учебный план, обучающийся сценарист, в том числе и лица с ОВЗ, может быть прикреплен к съемочной группе для участия в съемках по его сценарию.

### **3. Организация работы с обучающимися из числа лиц с ОВЗ и инвалидностью в условиях творческой мастерской**

Обучение лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения осуществляется в исторически сложившейся системе творческих профессиональных мастерских. Творческие мастерские являются формой организации педагогического процесса, в ходе которого под непосредственным руководством и влиянием мастера (руководителя мастерской) происходит одновременное изучение теоретических и практических аспектов профессии и формирование творческой личности. Основой системы творческих мастерских является личность мастера, чей художественный и общественный авторитет и практический опыт дает право создать уникальный коллектив учеников.

В рамках обучения лиц с ОВЗ система творческих мастерских формирует персонифицированную траекторию освоения методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения.

Обязательным условием освоения программы является практическая подготовка лиц с ОВЗ посредством выполнения творческих практических заданий и съемочных работ в составе межфакультетских съемочных групп.

Программа методология работы над сценарием аудиовизуального произведения в рамках практической подготовки синхронизируется с программами «Кинооператорство», «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств», «Художник кино и телевидения», «Художник по костюму», «Актерское искусство», «Продюсерство».

Синхронизация программ в рамках практической подготовки происходит посредством освоения обучающимися синхронизированных взаимодополняющих компетенций, разрабатываемых во ВГИКе.

Проводя анализ системы творческих мастерских как педагогической категории, отметим, что несмотря на то, что принципы построения творческой мастерской отличаются от принципов, используемых в традиционной педагогике, они не вступают в глубоки противоречия с основными положениями дидактики. В рамках дидактики высшей школы можно сказать, что система творческих мастерских видоизменяет и совершенствует традиционные постулаты в соответствии с изменяющимся социумом. Отметим, что лица с ОВЗ не только люди разумные, но и люди творческие, находящиеся в постоянном поиске, реализующие процесс самосовершенствования. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что и образовательный процесс должен строиться по другим лекалам.

Задачи творческой мастерской - создать условия для того, чтобы процесс обучения дал возможность лицу с ОВЗ открыть новые возможности внутри себя, научном и общественном познании. Процесс познания в обязательном порядке должен содержать в себе творческую составляющую и проходить в рамках социально-культурных коммуникаций лиц с ОВЗ с другими обучающимися и с мастером, основной задачей которого является создание условий для развития познавательного процесса у лиц с ОВЗ посредством осуществления последними постоянных творческих открытий. Важнейшие принципы «Я ищу – значит, я обучаюсь, я ищу значит, я обучаю» и «Я исследую, ты исследуешь, мы исследуем» - являются ключевыми для

определения как позиции лиц с ОВЗ и других обучающихся, так и статусное положение руководителя творческой мастерской.

В рамках проведения занятий в творческой мастерской создается благожелательная атмосфера, которая стимулирует и создает условия для творческого саморазвития личности лиц с ОВЗ и инвалидов. Основными постулатами, которые устанавливает руководитель творческой мастерской в рамках проведения занятия, являются: каждый обладает равными способностями к творчеству как трудовой функции, каждый имеет право высказывать свою точку зрения, все участники образовательного процесса относятся с уважением к мнению обучающихся в мастерской, важным процессом является не только формальное познание, но и чувственное восприятие. Все вышеупомянутые постулаты предъявляют особые требования к руководителю творческой мастерской с точки зрения создания благоприятной эмоциональной атмосферы для каждого обучающегося с тем чтоб последний мог обнажить свои творческие способности.

Использование в рамках учебного процесса во ВГИКе технологии творческих мастерских способствует в полной мере саморазвитию лиц с ОВЗ, активному восприятию всеми обучающимися, включая инвалидов, учебного материала, его творческому осмыслению и постижению, создает условия для постоянного устойчивого роста интереса к процессу обучения, повышения грамотности, развития креативности и социальной компетентности. Основной миссией творческих мастерских является самопознание, самооценка и эмоциональное самоосмысление.

Рассмотрим более внимательно само понятие «творческая мастерская», его специфику и алгоритм. Отметим, что само название «мастерская» связано с тем, что в рамках учебного процесса в творческой мастерской статус педагога расширяется и видоизменяется в связи с его особым эмоциональным воздействием на индивидуальную траекторию развития обучающихся, в том числе лиц с ОВЗ. Педагог превращается в Мастера, основной задачей которого становится реализация особых интерактивных



методик обучения, как то позиционирование различных ситуаций и постановка задач без вопросов.

Функционал руководителя творческой мастерской раскрывается, прежде всего, относительно его статуса консультанта и советника в творческой составляющей учебного процесса. Творческая мастерская не доносит до лиц с ОВЗ готовые знания и ответы на научные вопросы, а создает условия для системной реализации мыслительного процесса и организации творческого поиска в рамках научного познания.

Важной технологической и функциональной составляющей системы творческих мастерских является создание мастерами внутри данных мастерских особой эмоциональной атмосферы, в рамках которой любой обучающийся, включая лиц с ОВЗ, может раскрыть в полной мере свой творческий потенциал. Руководитель творческой мастерской создает специальные творческие кейсы, которые позволяют раскрыть творческие способности у лиц с ОВЗ, а также создать условия для самопознания обучающимися с целью раскрытия в себе новых способностей. Основная цель мастера на данном этапе образовательного процесса не показать личный пример, а создать творческую индивидуальность в выполнении кейсов в рамках отдельной траектории развития лица с ОВЗ.

Процесс научного познания неотъемлемо связан с творчеством. Индивидуальная творческая траектория обучающихся, в том числе лиц с ОВЗ реализуется посредством самопознания, самооценки и самоосмысления. Отметим, что обучающиеся являются активными участниками творческого процесса внутри мастерской и они самостоятельны в определении целей, планов, трудовых функций и анализа, что приводит к формированию устойчивых коммуникативных качеств у лиц с ОВЗ и является залогом их успешного развития в будущей творческой деятельности.

Творческая мастерская является специфическим способом организации учебного процесса, реализуется в составе небольших по численности групп обучающихся и формируется особой категорией педагогов – мастеров,

которые обладают способностями инициировать поисковый, творческий характер деятельности обучающихся, в том числе лиц с ОВЗ. Мастерская представляет собой практический опыт развития толерантности, взаимопомощи и интеграции в творчество любого индивида, включая инвалидов и лиц с различными нарушениями здоровья.

Технология творческих мастерских создает условия для обучающихся инвалидов, в рамках которых они обладают способностью самостоятельно формулировать цели каждого отдельного учебного занятия, определять наиболее эффективные пути для достижения данных целей, развивать свои интеллектуальные и творческие способности, получать практический опыт работы в группах с другими обучающимися для выполнения различных творческих заданий. Практически это выглядит следующим образом: лицам с ОВЗ руководители творческих мастерских задают исходный кейс для выполнения которого предлагается целая последовательность творческих заданий. Отметим, что алгоритм выполнения заданий сформирован таким образом, что лица с ограниченными возможностями вынуждены постоянно находиться в творческом поиске и в работе. Данный алгоритм четким образом формирует сознание обучающихся от «хаоса к порядку, из неопределенности в понимание».

Основными идеями творческой мастерской являются:

1. Своеобразный «вызов» современным и кластическим педагогическим технологиям.
2. Воспитательный процесс, который направлен на формирование у лиц с ОВЗ личности с новым менталитетом.
3. Толерантность и равноправие в рамках учебного процесса
4. Интенсивные методы обучения и развития
5. Особый тип педагога – Мастер.

Идея толерантности и равноправия в рамках учебного процесса раскрывается посредством постулата, что все обучающиеся, включая лиц с ОВЗ способны достигнуть высоких результатов в развитии, и единственным

препятствием на этом пути служит временной фактор. Еще одним постулатом, реализующимся в рамках творческих мастерских, является следующее утверждение: творчество – удел свободных людей, поэтому одной из задач руководителя творческой мастерской является создание атмосферы свободы выбора, свободы от определенных рамок и требований.

Так как оценка творчества процесс очень субъективный, то появляются и вспомогательные задачи оценивания, среди которых можно особо выделить следующее: оценка мастера не должна подорвать веру в свои способности у лиц с ОВЗ. Именно вера в обучающихся создаст дополнительные возможности для раскрытия различных творческих способностей, так как в процессе обучения в творческой мастерской лица с ОВЗ обнаруживают у себя способности писать стихи и прозу, составляют аннотации и пишут эссе, рисуют, придумывают, создают литературные произведения. Отметим, что руководитель творческой мастерской всегда исходит из того, что учебный материал осваиваемый посредством использования эмоционально-чувственной сферы обучающихся лиц с различными нарушениями здоровья, познается глубже и в большем объеме.

Обучение в творческой мастерской проходит через следующие этапы:

- Индукция является этапом, в рамках которого создается особая эмоциональная атмосфера, которая направлена на мотивацию лиц с ОВЗ к самореализации в творческой деятельности. Индивидуальная траектория развития каждого обучающегося на данном этапе предполагает включение чувств, подсознания и формирование личностного отношения к предмету обсуждения. Также на данном этапе формируется понятие индуктор, который раскрывается как средство побуждения лиц с ОВЗ к различным действиям в рамках творчества. В качестве индуктора может выступать слово, текст, предмет, звук, рисунок, форма – все то, что способно побудить ассоциативное мышление.

- Деконструкция является этапом, на котором возникает осознанное понимание того, что имеющихся в наличии у лица с ОВЗ знаний, умений и практического опыта недостаточно для выполнения заданий. В рамках данного этапа происходит овладение способностью работы с информационными материалами, текстами, словарями, моделями, звуками. Суммируя все вышесказанное, отметим, что на данном этапе формируется проблематика и под нее разрабатывается информационный запрос.
- Реконструкция является этапом постановки проектного мышления лиц с ОВЗ. В рамках творческой мастерской внутри группы или индивидуально формируется проект решения поставленной на прошлом этапе проблематики. Проект решения не является просто гипотезой, он включает в себя алгоритмы решения и цепь творческих заданий, которые являются основной составляющей данного алгоритма.
- Социализация – это этап, в рамках которого лица с ОВЗ соотносят результаты своего процесса познания с промежуточными и окончательными результатами процесса познания других обучающихся в целях формирования самооценки и в случае необходимости корректировки своей индивидуальной творческой траектории. Занятия на данном этапе проходят в интерактивной форме, приветствуется мелкогрупповое деление, основной задачей руководителя творческой мастерской является создание условий для обмена опытом между всеми обучающимися.
- Афиширование является этапом демонстрации промежуточных творческих достижений обучающихся, в том числе и лиц с ОВЗ. Демонстрационное ознакомление с творческими достижениями обучающихся, в рамках которого происходит анализ этих достижений всеми остальными обучающимися творческой мастерской, т.е.

формируется правильное лояльное отношение как к критике, так и похвалам.

- Разрыв является этапом кульминации творческого процесса, в рамках которого происходит побуждение лица с ОВЗ к более глубокому изучению учебной дисциплины. Результатом этого этапа является инсайт или другими словами озарение.
- Рефлексия - это этап, на котором лицо с ОВЗ осознает собственные мироощущения в рамках творческой деятельности посредством анализа своих предшествующих результатов, обобщения эмоциональных ощущений, возникших в процессе обучения в творческой мастерской.

Кроме этапов обучения важное значение имеют принципы организации образовательного процесса в рамках творческой мастерской:

1. Ценностно-смысловое равенство всех обучающихся, включая лиц с ОВЗ, и руководителя творческой мастерской.
2. Наличие права на ошибку у каждого обучающегося.
3. Предоставление относительной свободы действия в рамках заявленных правил поведения. Данный принцип дает ощущение внутренней свободы посредством предоставления права выбора, права самостоятельности действий, права не участвовать на этапе предъявления результата.
4. Наличие элементов неопределенности, стимулирующих творческий процесс в рамках обучения.
5. Принцип культурного взаимодействия, сотрудничества и сотворчества посредством интерактивных диалогов обучающихся, диалогов с руководителем творческой мастерской, диалогов с сами собой.
6. Организация и перестройка реального пространства, в котором функционирует творческая мастерская, в зависимости от задачи каждого этапа обучения.

В процессе обучения лиц с ОВЗ в творческой мастерской происходит чередование бессознательной деятельности и ее последующего осознания, что позволяет выработать практический навык научного и творческого постижения проблематики обучения, так как каждый обучающийся развивается от системного осознания личного практического опыта к пониманию опыта национальной и общечеловеческой культуры.

Важной составляющей процесса обучения в творческих мастерских является разработка руководителями мастерских целевых ориентаций в рамках индивидуальной траектории развития лиц с ОВЗ, среди которых можно выделить следующие:

1. Создание психолого-эмоциональных условий в творческой мастерской для лиц с ОВЗ, в рамках которых они могли бы личностно саморазвиваться, осознать самих себя и свое место в мире, наладить социально-культурные коммуникации с другими индивидами, познать закономерности мироустройства;

2. Воспитать у обучающихся лиц с ОВЗ культуру достоинства посредством поднятия и развития у них самооценки в рамках заданной индивидуальной траектории развития;

3. Создать условия для формирования у лиц с нарушениями здоровья раскованного творческого мышления.

Для реализации целевых ориентаций руководитель творческой мастерской использует следующие методические приемы:

1. Четкая формулировка целей каждого занятия;
2. Подбор материала осуществляется в строгом соответствии с поставленной целью;
3. Эмоциональная постановка вопросов, предлагаемых к изучению и осмыслению;
4. Интерактивная форма проведения занятий.

Также руководитель творческой мастерской вкладывает в образовательный процесс свои концептуальные рассуждения для интенсификации индивидуальной траектории развития лиц с ОВЗ:

- ✓ Гипотеза: культурные формы должны лишь предлагаться лицу с ОВЗ, но не навязываться.
- ✓ Отказ от методов принуждения и форм подавления достоинства обучающихся.
- ✓ Мастерская предоставляет каждому возможность продвигаться к истине своим путем.
- ✓ Материал существует не в логической последовательности, а в свободной стихии контрастов и противоречий.
- ✓ Процесс познания гораздо важнее, ценнее, чем само знание.
- ✓ Обучающийся имеет право на ошибку: ошибка считается закономерной ступенью процесса познания; точные знания следуют за ошибками.
- ✓ Творческая деятельность — это безоценочная деятельность.
- ✓ Мастер — для обучающегося, а не обучающийся для мастера.
- ✓ Сотрудничество, сотворчество, совместный поиск.

Основной целью обучения в сценарной мастерской является обретение лицами с ОВЗ как теоретических, так и практических навыков работы кинодраматурга, а также развитие способностей решать конкретные задачи сценарного ремесла. Главной из них является умение создавать увлекательные визуальные истории, композиционно выстраивать киносценарий на основе оригинальных историй, уметь перерабатывать и адаптировать произведения литературы и драматургии к условиям производства в сфере телевидения и кинематографа, разрабатывать сюжетные линии фильмов или сериалов, а также работать как с коллегами по сценарному цеху, разрабатывая задания для сценаристов или коллектива авторов, формировать предложения по устранению недостатков в произведениях драматургии и постановочных сценариев; так и в составе творческого коллектива. Все это будет определять профессиональную

компетенцию будущих киносценаристов, которыми готовятся стать лица с ОВЗ.

Опираясь на навыки, приобретенные в процессе обучения в сценарных мастерских, лица с ОВЗ могут успешно функционировать на рынке труда, связанного с сегментом производства экранного медиаконтента. Процесс подготовки имеет стадийность и включает использование различных методов, учитывающих различные образовательные стратегии, такие как стратегия интериоризации, стратегия экстериоризации, стратегия проблематизации и рефлексия.

Стратегия интериоризации связана с формированием у лиц с ОВЗ новых знаний и способностей. В процессе реализации данной стратегии важно формировать мотивации к действию. При реализации данной стратегии первостепенное значение имеет актуализация профессиональных интересов обучающегося, включение формулируемой перед ним задачи в контекст его предстоящей профессиональной деятельности.

Стратегия интериоризации направлена на поэтапное формирование действий и умений. При ее реализации основная задача преподавателя направлена на формирование у лица с ОВЗ понятийного аппарата. Главной же частью работы преподавателя становится содержательный анализ материала с целью выделения таких смысловых конструкций (системы обобщающих понятий) в области драматургии и сценарного мастерства, которые позволяют значительно уменьшить объем информации, подлежащей усвоению.

Стратегия экстериоризации направлена на перенесение внутреннего понимания предмета вовне. Эта стратегия связана с ситуациями коммуникаций, когда возникает необходимость раскрытия внутренних знаний и представлений, структурирования их для того, чтобы содержащийся в них смысл был понятен. Основное внимание уделяется слушающему, его вовлеченности в процесс обучения и его реакции на излагаемый в ходе курса материал. Обучающийся выдвигает системные требования к



представленному учебному материалу, высказываемым суждениям в форме социально воспроизводимой структуры. Афиширование мысли приводит к тому, что она становится не только собственным достоянием субъекта, но и достоянием других участников образовательного процесса. Вышеупомянутое суждение приобретает статус доступности для критики и рефлексии как со стороны руководителя творческой мастерской, так и со стороны всех других обучающихся.

Необходимо отметить, что в определенный период времени наступает ситуация, когда привычные навыки и алгоритмы не приводят к решению поставленных задач. Тогда вступает в действие стратегия проблематизации, которая направлена на необходимость осмысления неудач в процессе решения творческих кейсов. Появляется рефлексия, которая направлена на нивелирование последствий неудач, анализ причин творческих провалов, определение несоответствий в творческой деятельности и формирование новых эвристических путей решений поставленных задач. В рамках стратегии проблематизации выдвигаются различные гипотезы, направленные на интуитивную составляющую познания проблематики. Когда гипотеза подтвердится, будет осуществлено логическое обоснование и реализация выбранного способа решения поставленной задачи. Результатом данной стратегии станет формирование совершенно новых практических навыков, умений и знаний. Получая способности к анализу результатов собственных творческих работ, лицо с ОВЗ значительно увеличивает свой общий уровень интеллектуального и личностного роста, что сказывается на росте его самооценки. Практическая деятельность по выполнению творческих заданий как трудовых функций интенсифицирует процесс обучения и творческого роста.

Реализация стратегии проблематизации тесно связана с применением различных форм интерактивных занятий. Обучающиеся лица с ОВЗ в рамках межгруппового взаимодействия моделируют функциональное содержание своих будущих трудовых функций посредством социально-культурных

коммуникаций в творческой группе. Также в рамках творческой мастерской активно изучаются профессиональная проблематика, преодоление которой станет основой для формирования творческого профессионализма лиц с ОВЗ.

Современные лица с ОВЗ стали очень активными в процессе обучения. Им необходимы новые смыслы и интересы, им недостаточно просто конспектировать лекции и безучастно слушать речь лектора, они хотят быть полноправными участниками происходящего, включаться в процесс обсуждения материала, вести дискуссию с преподавателем и со своими сокурсниками, проверяя во время подобных образовательных практик свои творческие способности, вырабатывая необходимые профессиональные навыки взаимодействия в творческой группе. И педагоги со своей стороны не вправе более требовать привычного послушания от них. И чтобы идти в ногу со временем, необходимо создавать активное поле для полноценной коммуникации с обучающимися. Потому каждое занятие преподавателя должно превращаться в увлекательное и познавательное событие, полноправными участниками которого будут обучающиеся. Преподаватель во время занятий должен моделировать ситуации профессиональной деятельности на основе конкретных производственных кейсов и с ориентацией на современное медиапроизводство, уметь подбирать и предлагать к рассмотрению проблемные ситуации, типичные для деятельности сценариста через набор интерактивных ситуаций и конкретных заданий, содержащих некоторые противоречия и вызывающие у обучающихся состояние затруднения, также мотивировать совместное действие участников образовательного процесса при имитации производственного процесса или производственных ситуаций, отыгрывая их профессиональные роли и функции.

Важность коллективных занятий трудно переоценить. Глубоко заложенное в человеческой природе стремление к единению, к взаимодействию с другими, работает тут как нельзя кстати. Существуют разные методы провоцировать активность лиц с ОВЗ, вовлекать их в процесс

выбора мнения и отстаивания своих позиций, создавая тем самым ситуацию спора, дискуссии на различные темы, имеющие отношение как к драматургии кино, так и жизни. Это позволит процесс обучения драматургии перевести на новый образовательный уровень, включающий значимое содержательное наполнение для обучающихся. Включенность во взаимодействие в образовательном процессе становится необходимым условием решения поставленной задачи, подготовкой и принятием согласованных решений по предложенной преподавателем проблематике или теме, смоделированной на основе реального современного медиапроизводства.

Интерактивное взаимодействие решает очень серьёзные задачи по развитию личности лиц с ОВЗ, усвоению знаний и умений в контексте осваиваемой профессиональной деятельности, приобретению профессиональных и социальных компетенций. Но эта «серьёзная» деятельность реализуется через интерактивную форму, что даёт возможность обучающимся лицам с ОВЗ интеллектуально и эмоционально раскрепоститься, проявить творческую инициативу, освоить роли, определённые условиями и правилами своевременного кинопроизводства, научиться принимать самостоятельные решения и нести ответственность за их последствия.

#### **4. Творческо-методический план обучения лиц с ОВЗ или инвалидностью над сценарием аудиовизуального произведения.**

Основной задачей обучения является формирование правильного представления о сущности киноискусства, его общественной функции, места и роли кинодраматурга в творческом процессе создания фильма. В ходе занятий по мастерству обучающиеся должны получить представление о средствах кинематографической выразительности, об умении видеть и слышать написанное, о монтажном мышлении кинодраматурга, т.е. им необходимо понять различие в работе прозаика и сценариста. Это достигается системой выполнения сценарных заданий и изучением лучших сценариев и фильмов.

Основными видами литературных работ являются: запись по фильму (и описание комнаты), немые и звуковые этюды, киноновеллы.

Работа над записью сценария фильма либо отображением интерьера комнаты и созданием киноэтюдов способствует развитию у обучающихся наблюдательности, умения изобразить описываемое на экране, способности емко и точно кинематографически кратко воплотить упражнение: суть драматической ситуации, уникальность изображаемых персонажей и их взаимоотношений.

Этюд является учебной работой, инструментом для овладения разнообразными приемами драматургической организации текста. Работа над этюдами формирует творческую активность и изобретательность будущего сценариста, создает условия для поддержания у него постоянной работоспособности. Для мастера работа над этюдами - это возможность раскрытия индивидуальных способностей обучающегося. Этюды выполняются с регулярной периодичностью, с осложнением различными дополнительными заданиями.

Работа над киноновеллами призвана сформировать у обучающихся

умение строить киносюжет, основанный на ярко выделенном конфликте и обостренным драматическим действием.

#### Основные задания

1. Запись по фильму - обучающиеся выполняют письменно на бумаге описывают показанный преподавателем на экране неозвученный фрагмент из игрового фильма.

Объем от 1 до 3 страниц.

2. Отображение интерьера комнаты - экранное (видимое) описание комнаты. Отсутствие в интерьере персонажа. Попытка создания словесным описанием предметов, находящихся в комнате, образа ее обитателя: его возраста, пола, профессии, характерных привычек.

Цель задания: научить обучающегося визуально чувствовать экранное изображение и фиксировать это на бумаге; дать возможность обучающемуся ощутить практическую разницу между литературной прозой и сценарной формой текста.

Объем 1 страница.

3. Немой этюд - законченное драматургическое произведение с неожиданным, но подготовленным финальным поворотом в сюжете.

В основе этюда должна лежать ситуация, задача которого - разработать взятую тему без использования диалога, используя лишь изобразительные средства. Необходимо мотивированное ситуационное оправдание молчания персонажей этюда. Возможно использование описания музыки, шумов, в крайнем случае, одной реплики или 1-2 надписей. В отдельных случаях однократно может быть применен закадровый голос.

Объем произведения от 1,5 до 3 страниц.

4. Звуковой этюд законченное драматургическое произведение с неожиданным, но подготовленным финальным поворотом в сюжете, с использованием звучащей речи. Упражнение помогает обучающемуся овладеть умением находить и разрабатывать драматические ситуации, с помощью сочетания ремарок и реплик. Цель упражнения: научить

обучающегося особенностям кинодиалога - его использования, правилам соотнесения с изображением, и овладение ими в дальнейшем основными законами построения киносюжета.

Объем упражнения от 4 до 5 страниц.

5. Заявка киноновеллы - краткое изложение фабулы будущего произведения.

Объем до 1 страницы.

Киноновелла

При работе обучающихся над сценарием киноновеллы ставятся следующие учебно-методические и творческие задачи: необходимо научиться выстроить сюжет, реализованный через драматическое действие. У обучающегося развиваются навыки раскрытия характера героя в киноновелле через его участия в конфликте, в динамике развития происходящих событий, а также драматическом взаимодействии с другими персонажами.

Разрабатываются системы мотивировок действия и принципы подготовки драматических ситуаций и поворотов в действии.

Необходимо обращать внимание на особенности новеллистических сюжетов и композиций, включающих в себя: существенную концентрацию действия во времени и месте, базировании действия на неожиданном, экстраординарном событии. («Новелла - ни что иное, как случившееся неслыханное происшествие» И.В. Гете).

Сюжет новеллы является испытанием характера героя. Необходимым условием является наличие неожиданных поворотов в середине и в финале произведения, с обращением внимания на их подготовленность и мотивированность. Возможно использование в сюжете совпадений, мистификаций, тайн, катастроф и т.п.

6. Важно определить строгое обозначение жанровых признаков киноновеллы: драма, комедия, притча, приключение, мелодрама, детектив. Необходимо проследить связь киноновеллы и ее структуры с

литературной новеллой и одноактной пьесой. Недопустимо использование в киноновелле пространных авторских комментариев, монологов и длительных диалогов, т.е. средств, противоречащих структурным особенностям новеллы.

Объем упражнения от 8 до 10 страниц.

#### 7. Анализ драматургии короткометражной киноновеллы

С периодичностью один раз в неделю обучающиеся совместно с педагогом просматривают лучшие короткометражные кинофильмы и полнометражные ленты, являющиеся альманахам, состоящими из киноновелл.

Каждый обучающийся пишет письменную работу по выбранной киноновелле, где анализируются приемы драматургии фильма.

Объем работы до 3 страниц.

#### 8. Выдержки из записных книжек и дневника.

Обучающийся отбирает из своего дневника наиболее интересные, на его взгляд, зарисовки, как портретные, так и пейзажные, описания сцен, ситуаций из жизни, примеры живой звучащей речи, различные детали и подробности внешности, манеры поведения человека в различной обстановке. Свои собственные размышления об окружающей действительности, о роли и значении искусства.

Строгих требований к форме записи текстов из дневников и записных книжек нет. Материалы могут быть написаны в форме очерков, эссе, рассказов, комментариев, документальных сценариев, телеочерков и т.д. Они должны свидетельствовать о том, что обучающийся имеет склонность к осмыслению процессов его окружающих, способен вдумчиво, творчески исследовать окружающую действительность.

Дополнительные задания

##### 1. Заявить придуманного персонажа через обстановку в квартире.

В основе задания локальная задача – представить героя. Пример: 1 акт сценария с описанием деталей.

Обучающиеся в группе отгадывают заявленного героя (профессию, пол, возраст и т.д.) через описание обстановки.

Объем 0,5 -1 страница.

2. Этюд на тему «Что случилось?». Описать интерьер комнаты, по которому было бы понятно, что произошло в комнате.

В основе задания локальная задача – описать ситуацию через детали интерьера. Пример: инопланетяне украли сумасшедшего профессора.

Обучающиеся в группе отгадывают, что же случилось через описание обстановки.

Объем 0,5 -1 страница.

3. Этюд на тему «Она его не любит». Показать, что женщина не любит через деталь.

В основе задания локальная задача – описать ситуацию через детали в поведении персонажа.

Объем 0,5 -1 страница.

4. Этюд на тему «Ссора за обедом»

Придумываем каждому герою свою цель и скрытое желание, потом столкнуть цели и столкнуть желания героев за обедом.

В основе задания локальная задача – умение выстроить конфликт.

Объем 0,5 -2 страницы.

5. Обучающийся берет сказку и перекладывает на свой сюжет.

В основе задания локальная задача – снятия зажимов «Я никогда не напишу сценарий». Обучающиеся в группе должны отгадать сказку.

Объем 0,5 -1 страница.

Формы занятий

I. Творческий семинар

1. Обсуждение записей по фильму, описаний комнат, немых и звуковых этюдов.

2. Аудиторные работы над немым и звуковым этюдами по предложенным преподавателям темам.



3. Обсуждение заявок на киноновеллы.

4. Обсуждение киноновелл.

5. Обсуждение фильмов.

Основными видами сценарных работ являются: экранизация рассказа и сценарии короткометражных фильмов.

Экранизация произведения классической прозы должна приобщить обучающегося к высокому искусству образного мышления, к глубокому проникновению в характеры персонажей, к требовательности в работе со словом.

В ходе работы над экранизацией обучающийся должен приобрести умение перелагать специфически литературные образы в кинематографические – в целях выражения смысловой и образной стилистики экранизируемого рассказа.

В сценариях короткометражных фильмов должно ощутимо выразиться своеобразие индивидуального авторского почерка будущего кинодраматурга, умение художественно осваивать окружающую действительность.

Основные задания:

1. Экранизация рассказа (или новеллы).

Для экранизации рекомендуются произведения классической литературы. Выбор произведений для экранизации производится обучающимися с помощью преподавателей.

После утверждения руководителем мастерской произведения для экранизации обучающийся пишет заявку (до 2-х страниц), где излагаются творческие соображения по поводу сценария: обосновывается выбор, излагаются принципы экранизации, необходимые изменения. Заявка обсуждается в мастерской.

В ходе работы над сценарием обучающемуся полезно изучить материалы, имеющие отношение к экранизируемому произведению (архивные, научные, литературные). Составляется план экранизации. Здесь следует напомнить экранизатору о том, что подлинно творческая

экранизация - это не выборка из литературного оригинала одних только событийных элементов и их монтаж, а собственная интерпретация, реализация в экранных образах содержания рассказа, вплоть до так называемых лирических и философских отступлений и авторских размышлений. Без выполнения этих условий неизбежно упрощение идейно-художественной концепции произведения.

Экранизируя произведение классической прозы, обучающиеся должны научиться построениям не только драматического, но и повествовательного и лирического вида сюжета. Во время работы над экранизацией проводится специальная аудиторная работа. Обучающимся предлагается отрывок, лишенный внешнего действия и диалогов, который они должны превратить в кинематографический эпизод. В частности, ставится задача перенесения в действие и звукозрительные образы таких элементов прозы, как описание чувств, мыслей, состояний персонажа, размышления автора и т.п. (например, скука, ожидание и т.д.).

Важным моментом при работе над экранизацией является умение превратить так называемую «чужую» прозаическую речь в действенную, экранную, в том числе и кинематографические диалоги. Здесь обучающимся разъясняется, что при экранизации иногда целесообразно превращать рассказы персонажей о событиях в непосредственно происходящее на экране действие. Для этого обучающимся предлагается второе аудиторное упражнение: использование фрагмента прозы, построенного исключительно на монологе, для перевода в кинематографическое действие.

По истечении 4 недель обучающиеся представляют первый вариант экранизации.

Дальнейшая работа - это уточнение композиции вещи, деталей внутри сцен, литературное редактирование сценариев. В начале года обучающиеся распределяются для взаимного редактирования курсовых работ.

## 2. Анализ драматургии фильма-экранизации классического рассказа

Обучающиеся пишут работы, в которых делается сравнительный анализ литературных первоисточников и фильмов.

Объем - 3-5 страниц.

### 3. Заявки на сценарии короткометражного фильма любого жанра

В заявке четко определяется тематическая основа сценария, его жанр, излагаются краткое содержание будущего сценария и характеристики действующих лиц. Желательно, чтоб в одной из заявок обучающийся опирался на литературные, дневниковые материалы.

Объем - 1-1,5 страницы.

### 4. Сценарий короткометражного фильма

(20 минут)

Сценарии короткометражных фильмов (два сценария) пишутся в том же порядке, что и киноновелла, и экранизация рассказа.

Объем - 12-15 страниц.

### 5. Анализ драматургии нового полнометражного фильма

Объем - 5-8 страниц.

### 6. Синописис сценария полнометражного фильма-экранизации или оригинального сценария

Выбор между двумя видами сценариев полнометражных фильмов, которые тот или иной обучающийся будет писать на третьем курсе, должен состояться не позднее начала четвертого семестра.

В случае, если обучающийся и преподаватель остановятся на экранизации, то в течение семестра следует сделать выбор в пользу того или иного экранизируемого произведения. Единственным условием здесь должен явиться высокий художественный уровень первоисточника.

Синописис сценария полнометражного фильма включает в себя определение жанра и идеи произведения, вида его сюжета, характеристик главных героев, изложение принципов композиции сценария, а в случае экранизации литературного первоисточника - и предполагаемые изменения в его образной системе.

В синопсисе же на сценарий полнометражного фильма, состоящего из нескольких новелл, - кроме определения образно - тематической основы каждой из них - излагаются способы их взаимной связи.

Объем - 3-5 страниц.

Формы занятий

I. Творческий семинар

2. Обсуждение заявок на экранизацию рассказа и на сценарии короткометражных фильмов.

3. Аудиторные работы по переводу прозаических отрывков в кинематографические сцены.

4. Обсуждение экранизаций и сценариев короткометражных фильмов.

5. Обсуждение фильмов.

6. Обсуждение работ: «Анализ драматургии фильма-экранизации классического рассказа» и «Анализ драматургии нового полнометражного фильма».

7. Обсуждение синопсисов сценариев полнометражных фильмов.

II. Индивидуальные занятия

Главным заданием обучения является написание сценария полнометражного фильма (экранизация или оригинальный сценарий).

Переход к созданию сценариев, обычных для кинопроизводства размеров, момент в становлении будущего кинодраматурга важный и трудный, ибо он предполагает овладение крупными формами художественного, кинематографически-образного мышления.

Далеко не у всех обучающихся после малых сценарных форм может родиться замысел, по своему внутреннему смысловому наполнению требующий большого сценария. Именно поэтому, как правило, оказывается необходимым для обучающихся пройти школу экранизаций произведений крупной литературной формы или создания сценариев полнометражных фильмов, состоящих из отдельных, но взаимосвязанных новелл.

Следует разъяснить обучающимся, что сценарий полнометражного фильма отличается от сценария фильма короткометражного не только и не столько количеством страниц, сколько своей внутренней структурой и принципами построения. Идея в сценариях полнометражных фильмов проходит не через 1-2, как в коротких сценариях, а через несколько превращений, и поэтому в них должны быть соответственно не 1-2, а несколько (4-5) глав-эпизодов. Эта особенность сценария полнометражного фильма требует на первых порах внимания, прежде всего к проблемам его конструкции. Поэтому чрезвычайно важной является работа над поэпизодным планом будущего сценария, а также отработка его конструкции во втором варианте.

#### Основные задания

1. Сценарий (экранизация или оригинальный) полнометражного игрового фильма – I вариант.

Объем - 60-70 страниц.

2. Анализ драматургии нового полнометражного фильма-экранизации или фильма из нескольких новелл.

3. Сценарий полнометражного фильма - II вариант.

4. Синопсис оригинального сценария полнометражного фильма.

#### Формы занятий:

I. Творческий семинар

2. Работа над конструкцией сценариев (экранизаций или оригинальных) — обсуждение их планов.

3. Обсуждение работ «Анализ драматургии нового полнометражного фильма».

4. Обсуждение частей (экспозиция, 1-2 эпизода) полнометражных сценариев.

5. Обсуждение первых вариантов сценариев.

6. Обсуждение фильмов.

7. Обсуждение синопсисов сценариев.

## 5. Занятия с применением инновационных форм

Занятия строятся по определенной системе и включают ряд обязательных заданий, что не исключает возможности обучения по индивидуальному плану, учитывающему жизненный и литературный опыт, своеобразие его дарования; однако, при условии выполнения им определенного минимума заданий.

Возможно также изменение вида занятий или их очередности в масштабе всей мастерской в зависимости от ее состава и творческой индивидуальности руководителя.

В связи с этим, важно подчеркнуть: предлагаемая программа – не закон, а систематическое изложение многолетнего опыта работы по подготовке сценаристов, его квинтэссенция.

Предполагается в необходимых случаях и своевременная специализация обучающихся по отдельным видам драматургического творчества - сценариев игрового, документального и телевизионного фильма. Решение по данному вопросу принимается руководителем мастерской с учетом индивидуальных способностей обучающегося.

Программа по сценарному мастерству включает в себя следующие методические принципы:

Последовательное овладение обучающимися основами мастерства кинодраматурга. Восхождение от локальных задач к более сложным, требующим наибольшей художественной и профессиональной самостоятельности.

Возвращение в случае необходимости к ранее пройденным заданиям для их более углубленной разработки. Например, написание этюдов; задания по экранизации отрывков и созданию новелл, разработку отдельных сцен, позволяющие обучающимся по-новому подойти к решению тех задач, которым были посвящены занятия.

Основой овладения профессией являются занятия обучающихся в мастерской.

Учебный процесс представляет собой определенное единство, которое включает в себя следующие элементы:

1. Самостоятельную работу обучающихся над сценарными заданиями под руководством мастера. Сочинение этюдов, киноновелл, сценарных заявок и синопсисов, сценариев короткометражных и полнометражных фильмов – главное содержание занятий в мастерских. При этом всячески поощряется в обучающихся воображение, неожиданность драматургических решений, острота мысли и свежесть чувств.

2. Проводимые мастерами групповые и теоретические и, главным образом, практические (семинарские) занятия в аудитории. Воспитание в ходе таких занятий в начинающих сценаристах взыскательного отношения к слову и ко всем компонентам драматургии сценария и фильма.

3. Индивидуальные занятия преподавателей с каждым обучающимся мастерской: ознакомление со всеми вариантами его работ, критический их разбор совместно с автором, составление в необходимых случаях списка исправлений.

4. Постоянное практическое изучение обучающимися многообразия окружающей действительности, развитие на этой основе способности наблюдать, отбирать факты, сопоставлять и обобщать их, выявлять в них главное.

Необходимым элементом учебно-творческой деятельности обучающихся является ведение писательских записных книжек и дневников. В них обучающийся заносит наиболее значительные и художественно интересные наблюдения, факты, события и свое отношение к ним, замыслы, писательские зарисовки с натуры, этюды, мысли и образы, навеянные жизненной практикой. В «выдержки из дневников» могут входить и работы, сделанные по заданиям кино- и телестудий, газет и журналов.

Обучающийся должен не только уметь написать производственно осуществимый сценарий, но и стремиться к установлению творческого контакта с режиссером и оператором, снимающими фильм по этому сценарию. В тех случаях, когда это позволяет учебный план, сценарист может быть прикреплен к съемочной группе для участия в съемках по его сценарию.

## **6. Методические рекомендации по работе с обучающимися из числа лиц с ОВЗ и инвалидностью над сценарием аудиовизуального произведения**

### **6.1 ЗАПИСЬ СЦЕНАРИЯ**

В рамках работы с обучающимися из числа лиц с ОВЗ или инвалидностью над сценарием, следует учитывать, это прообраз будущего фильма, но не полуфабрикат и не «стадия материала». Являясь при творческой помощи постановщика средством коммуникации между автором и зрителем, сценарий обязан максимально доходчиво донести до аудитории творческие намерения создателя. Потому важным требованием к будущему сценаристу следует считать умение записать сценарий.

Принятая ныне повсеместно американская форма записи не несёт в себе, особого противоречия с формой киноповести, традиционной для советского кино. Проблема заключается лишь в том, что «американкой» считаются сухие информативные ремарки, присущие пьесе, но отнюдь не киносценарию. Ремарки эти, в силу специфики театрального искусства, где основная нагрузка ложится на диалог и монолог, сугубо утилитарны. Не стоит путать их со спецификой киноискусства, где на первый план выходят пластика, планы, ракурсы, монтаж. Даже телевизионный формат гораздо более визуален.

О чём стоит помнить, записывая историю в виде сценарного текста? Особое внимание лиц с ОВЗ или инвалидностью следует обращать на то, что описывается то, что **ВИДНО** и **СЛЫШНО** – вот главное отличие сценарного



текста от литературного. Начинающему автору крайне важно помнить о том, что страница сценария занимает примерно минуту двадцать секунд экранного времени (на русском языке). Соотнесение страницы сценария с восьмьюдесятью секундами изображения на экране. В этом случае приходит понимание ценности КАЖДОГО слова. Ремарки могут использоваться, как правило, в двух случаях:

- описать эмоциональное состояние героя (подсказка актёру);
- дать представление об атмосфере сцены (подсказка режиссёру):

Ремарки сценария – это взгляд кинокамеры. Необходимо научиться писать, передавая движение на экране, эмоционально заряжая читателя не только диалогами, но и описанием действия, дать пресловутую «картинку» - обязательно в смене кадров.

Стоит отметить, что говоря о письме кинематографическом, автор убеждён, что вырастает оно из письма литературного. Нельзя писать зримо, ярко, «киношно», не владея языком, что возможно лишь при соответствующем литературном уровне. Свобода литературной формы позволяет ощутить атмосферу будущего сценария, глубже проникнуть в образ героя, найти сюжетный ход. Стоит помнить, что каждый новый абзац в сценарном формате – новый кадр – соответственно автор имеет возможность монтировать уже за письменным столом, ненавязчиво донося своё видение до постановщика.

Практические занятия по теме:

1. Запись по фильму – обучающиеся лица с ОВЗ или инвалидностью записывают на бумаге отобранный преподавателем и показанный на экране немой фрагмент из игрового фильма (к примеру, «Красный шар» П. Ламориса, «Каток и скрипка» А. Тарковского, «Спокойный день в конце войны» Н. Михалкова).

Объем 1-2 страницы.

2. Описание комнаты - экранное (видимое) описание комнаты. Отсутствие в комнате человека. Создание одним лишь описанием предметов,

находящихся в ней, образа ее обитателя: возраст, пол, профессия, характерные наклонности. Цель упражнения: научить обучающихся «видеть» экранное изображение и уметь фиксировать его на бумаге; дать возможность ощутить практическую разницу между литературно-прозаической и сценарной формами записи текста.

Дополнение: описать комнату в виде литературного текста, давая авторский комментарий деталям, а затем перенести это описание в сценарный формат.

Объем 1 страница.

3. Чтение и просмотр реализации сценарного текста на экране. При чтении обращается внимание на особенности словоупотребления, придающие тексту кинематографичность, на раскадровку текста на уровне сценария, на уместность использования деталей, цвета, света.

4. Написание режиссерского сценария немого и звукового этюда.

## 6.2. МАТЕРИАЛ ДЛЯ СЦЕНАРИЯ.

Для формирования представления у обучающихся из числа лиц с ОВЗ или инвалидностью о материале будущего сценария необходимо обратить их внимание на ряд составляющих, из которых складывается история.

- жизнь, что богаче любого вымысла. Жизнь протекающая вокруг - это и друзья и соседи, это и репортажи в Интернете и на ТВ, и статьи, и рассказы очевидцев, и воспоминания, и мемуары.

- заимствования у других авторов, творческой переработке устойчивых сюжетных схем, ходов, типичных образов, архетипов в произведениях кино, театра, литературы, фольклора. Важнее всего индивидуальный личный взгляд, отношение, как художника к известному сюжетному ходу или ситуации.

- фантазия и воображение. Они даются от природы, но могут развиваться и укрепляться, как мышцы. Упражнения на визуализацию и работа с образами по М. Чехову.

Все три составляющие материала могут (и должны) комбинироваться при создании истории, обогащая и поддерживая друг друга. В каждой истории степень выраженности того или иного компонента будет разной. Умение комбинировать и использовать их для создания интересного, убедительного и глубокого произведения придет с опытом.

Практические занятия по теме:

1. Запись на диктофон – прослушивание фраз, случаев. Всё может быть осмысленно, творчески переработано и пущено в ход при создании сценария.
2. Фотографирование - интересных людей, зданий и т.д.
3. Ведение архива.

### 6.3. ИНТЕРЕС БУДУЩЕГО СЦЕНАРИЯ.

Для обучения сценарному мастерству лиц с ОВЗ или инвалидностью важно иметь в виду, что необходимо выстраивать реализацию образовательную траекторию при соблюдении следующих педагогических принципов: наглядности, индивидуализации и коммуникативности на основе использования в том числе информационных технологий. Когда велась речь о записи сценария, как о видимом и звучащем изображении необходимо понять, как заинтересовать им зрителя с первой же минуты и не отпустить внимание до финальных титров.

На экране должно происходить нечто, что привлечёт внимание зрителя. Череда активного физического действия, спор? Но кто с кем дерётся, гонится, ругается, стреляет, спорит? Активное действие само по себе не может удержать зрителя достаточно долго, интерес снижается в связи с закономерным вопросом – а кто именно дерётся или ругается, и какое зрителю дело до этого? Необходимо представить зрителю участников действия. Простого представления недостаточно нужно внушить зрителю если не симпатию, то хотя бы сопереживание персонажам истории.

Следование принципу «каждую секунду зрителю должно быть интересно, а что же будет дальше?» при изложении истории в виде кадров-картинок позволяет осознать на уровне профессиональной интуиции, что «интересно»:

- это и неуклонное нарастание градуса напряжённости показываемых событий;

- их причинно-следственная связь (каждое следующее событие в сценарии происходит потому, что случилось предыдущее, или событие на «два хода назад», что особенно применимо к сериалам);

- необходимость чередования активного внешнего действия с действием внутренним с целью дать зрителю возможность отрефлексировать произошедшее, и подготовить к следующему всплеску внешней активности;

- необходимость представления зрителю персонажей с целью вызвать сопереживание и дать представление о мотивировках и целях.

На занятиях необходимо освоить несколько приёмов, использование которых повышает и удерживает зрительский интерес. Информация или деталь, которую зритель запомнит, чтобы столкнуться с ней спустя время – в идеале, чем позже, тем лучше, хотя возможны и исключения. Это может быть реплика героя, жест, его манеры, любой предмет. Акцентирование внимания на этом, через некоторое время дает новое значение. Например, увидев в начале картины пистолет или любой предмет, способный по итогу стать орудием убийства или самозащиты, мы ждём, что герой сумеет воспользоваться им в трудную минуту.

Это же касается элементов будущего, намёк на некие события, которые могут произойти (хотя и необязательно), и зритель подсознательно этого ожидает...что, опять-таки, поддерживает его интерес к происходящему.

Понимание всех вышеуказанных принципов по ходу работы над сценарием - самостоятельно и под руководством мастера, в ходе просмотра и обсуждения картин будет значительно эффективнее для работы, чем прочтение их в книге или на лекции.

Практические занятия:

Пересмотрите ваши любимые фильмы, задавая вопрос – а почему мне интересно? Или неинтересно в какой-то момент фильма? Почему я сейчас хочу смотреть его дальше? Или – какой-то фильм – не хочу? Что именно снижает мой интерес, заставляя меня скучать?

- перечитайте с этой же точки зрения свои работы, представив себя на месте зрителя, который в любой момент может захлопнуть сценарий, и задайте те же вопросы.

- написание этюдов и новелл с сюжетообразующим использованием закладки и элементов будущего.

- работа по отобранному фильму – заменить на своё усмотрение найденные закладки и элементы будущего, чтобы: а) сюжет не изменился и б) сюжет изменился кардинально.

#### 6.4. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ.

Важный шаг на пути обучающихся лиц с ОВЗ или инвалидностью написанию сценария научится видеть и создавать конфликт. Без конфликта нет драмы, нет кино.

Конфликт – столкновение интересов, которое приводит к борьбе сторон за них, и суть его выражается крайне просто:

- кто-то чего-то сильно хочет, но у него это не получается или ему этого не дают;

- кто-то чего-то не активно не хочет и вынужден этого избегать;

Любой конфликт – это всегда ПРОЦЕСС. Длится он от первой и до последней минуты фильма, присутствуя в КАЖДОЙ сцене.

Конфликт может быть внешним – между КЕМ-ТО и КЕМ-ТО:

Отметим, что в каждой сцене присутствует или конфликт с участием главного героя, или конфликт с участием главного злодея. Стоит помнить, что в большинстве случаев, конфликт внешний является продолжением конфликта внутреннего.

Основа зрительского интереса – наблюдение за процессом развития основного конфликта, разбитого, в свою очередь, на конфликты более мелкие и локальные, как внутренние, так и внешние.

Какой бы комбинации не присутствовали в сценарии внешний и внутренний конфликт, зритель должен понимать – почему герои хотят (или не хотят) добиться своей цели? Без понимания МОТИВОВ героя интерес к конфликту и его развитию неизбежно ослабевает, каким бы острым сам конфликт ни был.

Практические занятия:

- просмотр короткометражных и полнометражных картин, выявление конфликта и стадий его развития.

- написание короткометражек, новелл по 36 ситуациям Польшти.

#### 6.5. ХАРАКТЕР ГЕРОЯ.

Итак, интерес зрителя удерживает развитие конфликта с участием противоборствующих сторон. Какие же компоненты сценария помогают развивать конфликт сторон? Таким компонентом являются «характер» и «сюжет (история)», по отдельности или вместе.

Способ изобразить характер на экране соотносение слов героя с его поступками. Герой может давать оценку тем или иным людям, событиям, ситуациям, чужим и своим поступкам.

Герой реагирует или действует, исходя из того, что хочет или не хочет чего-то. Характер раскрывается, уточняется через конфликт. Не стоит забывать и про речь персонажей – разный темп и ритм фраз необходимо пробовать заложить уже в сценарии. Всё сказанное выше составляет МИРООЩУЩЕНИЕ героя.

Кино не пишется и не снимается о людях благополучных. Каждый персонаж несёт в себе ту или иную проблему – иначе он не являлся бы участником конфликта. Развитие любого конфликта – способ восстановить внутреннее или внешнее равновесие вашего героя.

Практические занятия:

- письменно на 1 – 1, 5 стр. монолог героя от первого лица. Взгляд на героя изнутри.

- письменно на 1-2 стр. обращение героя к автору сценария. Обращение антагониста. Второстепенных персонажей. Главный принцип «у каждого своя правда».

Вариант упражнения – возьмите интервью у героя и его противника. И не избегайте острых вопросов!!

- написать на листочках имена персонажей, разложить на полу и, переходя с листа на листок, вести монолог от имени каждого.

- в метро, на улице, в кафе и прочих людных местах выделять группы людей с 3-5 человек, представляя их героями сценария. Придумать характер каждого, связи друг другом, конфликт. Использовать предыдущие упражнения. Придумать историю.

- взять фотографию любого человека – придумать характер, описать мировоззрение, что герой знает, а что не знает о себе. Найти в описании потенциал для конфликта – внутреннего и внешнего – и развития истории.

- чётко визуализировать образ героя и задавать ему вопросы, ожидая обратной связи (по М. Чехову).

- представить себя героем любого известного вам фильма с напряжённым и острым сюжетом. Описать в виде монолога свои эмоции, ощущения и отношение к истории изнутри от первого лица. Варианты развития сюжета, исходя из ваших интересов – не должны совпадать с историей фильма.

## 6.6. ИСТОРИЯ.

Самый яркий, мастерски выписанный характер не проявит себя без истории. Любая история должна быть ответом на вопрос – «Что случилось?», Чем интересней и точнее можно ответить на этот вопрос, тем больше шансов у написать ИСТОРИЮ. Или проверить этим вопросом уже написанное.

Ключом к началу развития истории, зерном из которого она произрастает, может служить простой вопрос – «А что, если?». А сформулировав «А что если?», и следующий, вытекающий из первого, вопрос «А получится ли?».

Формулировка вопроса обязана вызвать желание получить на него ответ, возбудить читательский, редакторский, продюсерский интерес. В основе вопроса всегда, в той или иной степени, должна лежать загадка, интрига, тайна. Ответ на вопрос «а получится ли?» неожиданным для героя и зрителя поворот, поддерживающий интерес к дальнейшему развитию конфликта.

Практические задания:

- разбор историй короткометражных и полнометражных фильмов при помощи вопросов «Что случилось?», «А что, если?», «А получится ли»? Поиск основного конфликта, второстепенных конфликтов, финального поворота. Выделение эпизодов внутри фильма, анализ отдельных эпизодов при помощи вопросов, поворот внутри эпизода, связь эпизодов друг с другом.

Письменная работа – написание поэпизодного плана по просмотренному фильму с обозначением поворота внутри каждого из эпизодов.

- разбор картин с нелинейной структурой – каким образом держат зрительский интерес?

- формулировка ответов на вопрос «Что случилось?» по просмотренным фильмам;

- написание звукового и немого этюда с чётко обозначенным поворотом (2-4 стр.), новеллы с двумя поворотами (10-12 стр.) с последующим разбором.

- анализ фильма на предмет преобладания характера над историей и наоборот.

## 6.7. ХАРАКТЕР-ИСТОРИЯ.



Рассмотрев приемы, где ответом на вопрос «А получится ли?» является неповторимость характера героя и картины, где важнее острая и яркая формулировка трёх вопросов, следует рассмотреть возможность совмещения. Замысел диктует свой подход – где-то можно и нужно пренебречь острой ситуацией и поворотами, дать возможность персонажу проявить себя, ставя лишь в «выигрышные» для его характера ситуации, в которых он может проявить себя. Где-то интереснее острая парадоксальная ситуация, положенная в основу «А что если?», повороты, как ответ на «А получится ли?» и, разумеется, финальный поворот.

Практические занятия:

- усилить, заострить историю в картине, завязанной на характер. Например, попробовать сделать из «Курьера» остросюжетную мелодраму.

- углубить, сделать более объёмным и колоритным характер в фильме с острым сюжетом.

- просмотр короткометражного или полнометражного фильма до окончания завязочной части и дальнейшая самостоятельная разработка сюжета. Сравнение с авторской интерпретацией.

## 6.8. ЖАНР

В рамках обучения лиц с ОВЗ или инвалидностью сценарному мастерству необходимо раскрыть большую и сложную тему жанров современного кинематографа.

ЖАНР – авторская точка взгляда на сюжет. ЖАНР – это правила игры сценария, и нарушать их не рекомендуется.

Практические задания:

- изменить текст сценария (как своего, так и известных фильмов) так, чтобы с помощью редактирования диалога кардинально сменить жанр. Из комедии драму и наоборот и т.д. Поиграйтесь с жанрами внутри отдельно взятого сценария – проведите историю по всем вам известным по учебнику

«Драматургия фильма» жанрам. Попробуйте сделать это же не трогая теперь диалоги, но меняя ремарочную часть (блок «Описания» в американке).

## 6.9. ТЕХНИКА НАПИСАНИЯ.

Все практики, описывающие тот или способ работы над сценарием, можно разделить на два:

- с предварительным планированием;
- без предварительного планирования;

Первый способ наиболее распространен в профессиональной среде и, разумеется, каждый сценарист обязан уметь написать заявку, синопсис, поэпизодный план. Однако какой бы метод ни был избран, развивать замысел рекомендуется с образа главного и второстепенных героев. В «Практических упражнениях» уже описан монолог героя от первого лица, монолог героя к автору и прочее – всё это способ узнать героя изнутри. Понять его мировоззрение.

Сформулируйте в трёх-четырёх ясных и чётких предложениях что же случилось – и сразу проверьте сформулированное на наличие конфликта, понятно ли что, с кем и когда, из-за чего происходит? Объём полученного текста должен составлять 2-4 стр. Каждый пункт выделяется отдельным абзацем. Подобный текст называется «синопсис». Примечание – написав синопсис можно попробовать изложить его события от лица каждого из героев, особенно, разумеется, главного. Ведь правда у каждого своя. У каждого также свой взгляд на события.

Готовый синопсис можно развить и до стадии поэпизодного плана – сделав описание каждой сцены в две-три строки. Подобным образом строится работа и над экранизацией литературного произведения – рассказа, повести, романа. Прямой перенос истории на экран практически невозможен в силу особенностей искусства литературы и кино. В этом случае сам конфликт, в силу драматической необходимости, обрисовывается зримо, зачастую более грубо и чётко – и ведётся автором от начала и до конца,

завершаясь финальным поворотом. Литературный материал – описания, действия, авторские отступления и размышления, диалоги героев – подчиняется драматической форме.

## **7. Практические рекомендации по обучению лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения**

Формой организации учебного процесса над сценарием аудиовизуального произведения для лиц ОВЗ и инвалидов является семинарская система обучения и поэтапная система контроля знаний обучающихся. Проведение различных видов курсов помогает сформировать у обучающихся широкую систему знаний. Использование прогрессивных систем контроля, текущих и промежуточных, способствует непрерывной аттестации обучающихся. Благодаря такому подходу важно обеспечить правильное и своевременное выполнение промежуточной работы, направленной на овладение основными принципами профессиональной деятельности.

Одним из важнейших факторов, способствующих повышению уровня подготовки, является системная персонализация учебной деятельности обучающихся в общем учебном процессе.

Персонализация учебной деятельности учащихся с ограниченными возможностями здоровья осуществляется на основе учета их личностных особенностей, их деятельности, проявляющейся в познавательных, психофизических способностях, умении мобилизовать эмоциональные, волевые и интеллектуальные силы посредством использования средств обучения и организации.

Изучение личностных особенностей обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и лиц с ограниченными возможностями здоровья позволяет строить учебный процесс с учетом их потенциала в приобретении знаний и формировании умений.

Полное усвоение знаний и умений происходит в условиях реализации принципа общения. Умение эффективно использовать письменное и устное общение при работе в мастерской, умение демонстрировать и защищать результаты своего творческого труда, знание различных социальных ролей в коллективе, умение организовать эффективное деловое общение-это навыки, которые необходимо освоить в процессе обучения.

Специфика формирования творческой личности, особенно учитывая нюансы, связанные с особенностями психо-физических ограничений обучающихся, требует определенных педагогических практик, от точного соблюдения которых напрямую зависит ожидаемый результат. Важно на этом этапе соблюдать определенные практические рекомендации, призванные помочь выполнить все необходимые этапы на пути овладения творческими навыками работы сценариста.

Расхожее мнение, согласно которому отечественная сценарная школа полагается главным образом на интуицию творца, а американская пытается втиснуть свободное авторское высказывание в прокрустово ложе выхолощенных универсальных схем, не вполне отвечает действительности. Если внимательно приглядеться, общего у отечественного и «западного» направления кинодраматургии намного больше, чем различий. И это объясняется довольно просто: мастерство сценариста, в какой бы части земного шара он ни жил, по сути, сводится к одному - умению рассказывать захватывающие истории про занятых людей. Не стоит умалять значение интуиции творца в этом процессе, но и без владения определенной технологией воплощения замысла результат ожидать не стоит. Важно на пути освоения лицами с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) и инвалидов профессии сценариста собрать воедино постулаты и наработки обеих сценарных школ – всё то, что может помочь начинающему автору в постижении ремесла кинодраматурга.

Несмотря на то, что в этих рекомендациях есть определения некоторых базовых понятий, не стоит их зубрить. Важно постараться понять, что значит тот или иной термин и как правильно эти знания применять на практике.

Словарь терминов:

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ** — конфликтные действия и реакции, которые возникают в начале ситуации, развиваются до высшей точки напряжения и заканчиваются физической или духовным поражением одной из сторон.

**ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ** (протагонист) – это тот, о ком идет рассказ, он его двигатель, тот, кто действует, совершает поступки на пути к своей цели, вступает в драматический конфликт с чем-то, кем-то другим, или с самим собой (противостояние двух начал в душе персонажа).

**АНТОГОНИСТ** – тот, кто противостоит главному герою, препятствует ему и соперничает с ним.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА.**

Перед созданием произведения, драматург представляет художественный образ персонажей, прежде всего главных героев, какими они являются. Художественный образ подобен многослойной структуре, состоящей из трех пластов.

Самый верхний пласт: внешние характеристики персонажа и его личные данные: пол, возраст, внешность, профессиональная принадлежность, привычки, семейное и социальное положение, образование, характерная манера говорить и стиль одежды, причуды, страхи, различные привычки, уникальные способности, и т.д.

За этим слоем следует маска героя - схема, его обобщённый, устойчивый тип, обладающий существенно ограниченным набором характеристик и определённым поведением. Иными словами, короткая, укладывающаяся буквально в одно-два слова, но исчерпывающая характеристика того, как

узнаваемый персонаж ведёт себя в обычной жизни, практически прозвище. Например, «плут», «разиня», «задира», «размазня» и т.п.

Нижний пласт – его характер - исчерпывающая характеристика, емкое словосочетание описывающая то, как персонаж обычно ведёт себя, столкнувшись с необходимостью немедленного принятия решения в экстремальной ситуации. Например, «трус», «рисковый парень», «бунтарь», «конформист» и т.п.

Маска и характер могут быть подобными, но иногда под маской скрывается совсем не то, чем она кажется.

Художественный образ героя проявляется не только в его речевых характеристиках (если, конечно, они есть), но главным образом в его действиях. Не стоит полагаться на ценностные суждения героев других персонажей. Читатель воспринимает их всерьез, вместе с авторским комментарием, зритель же поверит только после того, как найдет подтверждение в поступках героев.

Главный герой должен быть привлекательным для зрителей, но нет необходимости делать его идеальным. Как и в жизни, характер без изъянов и очень успешный может вызвать только скуку и сомнения. Задача автора сделать главного героя таким, чтобы заставить зрителя сочувствовать ему, переживать за него. Главный герой может иметь отталкивающую маску, которая на время скрывает его привлекательность, и наоборот, маску, которая внушает симпатию, скрывая за ней монстра.

От того, насколько точно будет охарактеризован персонаж, во многом будет зависеть успех произведения.

Попробуйте на хорошо известном вам материале придумать ситуацию, при которой три персонажа одного пола и возраста с одинаковой целью отвечают на одни и те же вопросы. Это может быть собеседование, черед свиданий или допрос подозреваемых в совершении какого-нибудь преступления – всё, что угодно, лишь бы показать, насколько разными могут быть люди в одной и той же не экстремальной ситуации. Представьте, что

это нужно для актёрских проб. Прописывайте лишь самые интересные ответы, характеризующие героев.

## СЮЖЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ СЦЕНАРИЯ.

Независимо от размера сценария, он состоит из определенных его компонентов, каждый из которых имеет важную сюжетную функцию:

1) Экспозиция – содержит в себе представление главных героев, их отношений между собой и сложившуюся ситуацию до начала развития драматического конфликта. Обычно экспозиция является вступительной частью сценария, но она также может следовать и после начала развития действия;

2) Завязка – начало развития драматического конфликта, момент препятствующий осуществлению цели главного героя, когда основные персонажи вступают в конфликтное противостояние «протагонист – антагонист».

Также существует концепция, согласно которой завязка сценария полнометражного игрового фильма может быть задана не сразу, а постепенно, в нескольких эпизодах, составляющих так называемую завязочную часть сценария.

3) Развитие действия (прогрессия усложнений) – самая большая по объему часть сценария, в которой препятствия встающие на пути героя усложняются, возрастают барьеры, основная интрига запутывается, главный герой проходит через череду локальных конфликтов, при этом центральный драматический конфликт постоянно обостряется вплоть до кульминации;

4) Кульминация – наивысшая точка напряжения в развитии центрального драматического конфликта, решающая схватка, от которой зависит исход сражения;

5) Развязка – разрешение, итог центрального драматического конфликта;

б) Финал – заключительная часть сценария, повествующая о последствиях центрального драматического конфликта.

Может должен быть закрытым (конфликтная ситуация исчерпана), либо открытым (конфликт не исчерпан, но на данном этапе переведен в не острую фазу).

Сценарий может начинаться с так называемого «тизера» (от англ. teaser - дразнилка) – сцены, до начальных титры. Функционал тизера - привлечь внимание читателя/зрителя и заинтересовать его к просмотру. Тизер может быть частью экспозиции, но возможно и использование части сцены взятой из ткани повествовательной структуры.

**МОТИВИРОВКА ДЕЙСТВИЯ ПЕРСОНАЖА** – побудительная причина, по которой персонаж совершает тот или иной поступок для достижения своей цели в процессе противостояния: **ВНУТРЕННЯЯ МОТИВИРОВКА** – причины, связанные с внутренней психо-эмоциональной организацией героя; **ВНЕШНЯЯ МОТИВИРОВКА** – внешние обстоятельства, сложившиеся вокруг героя.

**СЮЖЕТНЫЙ ПОВОРОТ** (перипетия) – резкая перемена в судьбе главного героя от отчаяния к надежде (или наоборот), приводящая к изменению или усилению его мотивировки и, соответственно, развития действия.

**СЦЕНА** – часть сценария, определенная единством места, времени и действия. Характеризуется сменой объекта съемки.

**ЭПИЗОД** – совокупность сцен, характеризующая законченной драматургической структурой, как правило, совпадающая со значимым для персонажа событием. Эпизод является частью сценария и является его структурной единицей.

#### ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТЮД

Короткий (1-3 стр.) сценарий небольшого фильма, который может выполнять функцию эпизода полнометражного фильма. Характеризуется наличием одного главного героя и опирается на одну сюжетную линию. К



этюду применимо требования ограниченного хронометража художественного пространства, от нескольких мгновений до ограниченного количества часов.

Этюды подразделяются на звуковые и немые.

Звуковой этюд характеризуется возможностью использования звучащей речи при взаимодействии между собой персонажей, провоцировании конфликтного противостояния и ожесточенных словесных споров.

Немой этюд характеризуется разрешением конфликтного противостояния в условиях когда персонажи помещены в такую ситуацию, что не имеют возможности разговаривать. Это может быть когда нет физической возможности говорить как, например, в зале во время просмотра спектакля, либо нет такой необходимости. Важно, чтобы они не молчали потому что такого авторская воля в условиях выполнения задания. Ситуация должна быть правдоподобной, достоверной и оправданной.

#### СЮЖЕТНАЯ КОНСТРУКЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ЭТЮДА.

Основная задача литературного этюда создать короткую историю про интересного героя, который решает понятную читателю проблему, и сделать так, чтобы ему было интересно это читать.

Схема литературного этюда должна в кратком пересказе соответствовать следующему последовательному ряду:

это история про (художественный образ главного героя), который хотел (цель главного героя), на пути к своей цели совершил (перечисленные действия в ответ на ситуацию), однако (сюжетный поворот) в результате или получил совсем не то, на что рассчитывал, или выясняется, что с самого начала всё вообще обстояло не так, как мы предполагали.

По сути, это структура анекдота, причём он не обязательно должен быть смешным. Пусть анекдот будет грустным, трогательным, страшным. Главное, чтобы он содержал парадокс и при этом не был скучным.

Не надо придумывать по схеме. К ней следует обращаться лишь на этапе тестирования уже сформулированного замысла или если испытываете трудности с его разработкой.

Сконцентрируйте своё внимание на отношениях персонажей. От того, насколько эти отношения глубоки и интересны, зависит успех вашего произведения.

Пишите о том, что хорошо и о тех, кого хорошо знаете. Лучше всего – о себе, о своих страхах, комплексах или неутолённых желаниях, о неловких ситуациях, в которые попадали или могли бы попасть. Но попытайтесь создать правдоподобные, психологически достоверные образы и ситуации. Как этого добиться? Представляя себя тем или иным персонажем, оказавшимся в уготованной для него ситуации, поймите, какие эмоции он испытывает и какие действия совершает. Не забывайте, что градус накала драматического конфликта в сценарии существенно выше, чем в обыденной жизни. Поэтому, если нужно, преувеличьте, обострите конфликт, сделайте образы своих персонажей яркими, узнаваемыми.

Не забывайте, что в задачу автора входит удержание внимания читателя/зрителя от начала истории и до самого ее конца. Для этого читатель/зритель с самого начала должен чётко понимать:

- 1) за кем из персонажей ему следить (кто главный герой?);
- 2) чего именно пытается добиться главный герой. Какое-то (пусть и ошибочное, если автор намеренно вводит нас в заблуждение) представление о цели главного героя читатель/зритель должен иметь.

**ЦЕЛЬ ГЕРОЯ** может быть любой. Но она должна быть предельно внятной и понятной зрителю. А для этого героем к его цели должно двигаться либо **ЧУВСТВО ВИНЫ**, либо **ЧУВСТВО БЕДЫ**, либо **ЖАЖДА МЕСТИ**.

Задавая главному герою цель, не забывайте универсальный принцип драматургии: персонаж никогда не получает желаемого – либо большее, либо меньшее, либо противоположное.

**КАК ПИСАТЬ?**

Талантливо и артистично. В настоящем времени. В сценарии достойно упоминания лишь то, что после экранного воплощения может увидеть или услышать зритель. Если персонаж что-то почувствовал или о чем-то подумал, автору придется позаботиться о том, как донести это до зрителя с помощью звука или изображения.

Персонажи должны выражать свои эмоции в соответствии с техническими возможностями современного кинематографа. Услышал и покраснел (или побледнел) – такое бывает в жизни, пленочная оптика вряд ли зафиксирует такое незначительное изменение тона кожи. Поэтому, чтобы зрители поняли, что происходит, вам придется написать примерно следующее: «что заставляет вас краснеть?».

Помните, что умение складывать слова в милые предложения хоть и приветствуется, но, увы, не является главным в мастерстве драматурга. Так что не тратьте время и силы на перечу мысли замысловатыми литературными образами. На этом этапе ваша задача это овладеть самыми важными профессиональными навыками:

- 1) создавать яркие, запоминающиеся художественные образы персонажей,
- 2) построить сюжет,
- 3) прописать диалоги,
- 4) отличать главное от неглавного и безо всякого сожаления уметь избавляться от последнего.

Избегайте литературных штампов типа «поезд ползёт, как черепаха» или «дождь льёт, как из ведра». Необходимо быть лаконичным и точным, причём не только в описаниях, но и в диалогах. Помните, что в сценарии достойно упоминания лишь самое важное. Не надо начинать сцену с пробуждения героя или прихода гостей, если во время пробуждения или прихода гостей ничего интересного не происходит. Подумайте, может, сцену пробуждения героя можно выбросить без ущерба для вашего произведения? А сцену с гостями лучше начать сразу с пьяной драки?

Какого цвета будут глаза или галстук (если, конечно, галстук – это не существенная деталь, играющая важную роль в сюжете) главного героя – это решает не сценарист.

Уделяйте большее внимание репликам героев. В идеале они должны обмениваться не фразами типа «здравствуй, сынок - привет, отец», а репризами (ударными, запоминающимися репликами, необходимое условие, что они должны соответствовать художественному образу произносящего их персонажа). На эстраде есть правило, что каждая четвёртая реплика должна быть репризой. Для кинематографа это также существенно и необходимо. Помещение придуманного яркого образа в острую драматическую ситуацию (конфликтную ситуацию, которая понуждает персонажа к действию), дает персонажу возможность самостоятельной жизни, порой удивляя автора своим остроумием и изобретательностью.

В диалогах важен подтекст. Например, он и она собираются в магазин. Отговаривая её от похода, якобы беспокоясь о безопасности. На самом же деле он просто потратил все деньги накануне ей на подарок и пытается избежать раскрытия тайны, сохраняя возможность сюрприза.

Не пытайтесь быть корректным автором в ущерб полноте раскрытия художественного образа.

Не давайте своим героям иностранных имен, писать о чужой стране можно лишь тогда, когда вы жили там достаточно долгое время.

Не путайте правописание с правилами деловой переписки: местоимение «вы» с заглавной буквы пишется лишь в официальных документах.

Зачастую неопытный сценарист слишком затягивает начало, плохо прописывает в середине, и ему просто не хватает силы для финального парадокса. Чтобы избежать этого, разделите работу на несколько этапов:

- 1) создайте художественный образ героя и узнайте для себя все про вашего главного героя;
- 2) создайте историю;

3) кратко опишите, кто ваши главные герои и что они из себя представляют;

4) когда вы вступаете в центральный драматический конфликт, убедитесь, что ваш главный герой делает что-то, чтобы достичь своей цели;

5) убедитесь, что герой в вашей истории имеет достойные внимания читателя/зрителя отношения;

6) напишите о чем ваша история, что вы хотите сказать;

7) убедитесь, что ваша история именно об этом, а при необходимости внесите соответствующие коррективы в сюжет;

8) подумайте, допустили ли вы ошибку при выборе героя. Если герой и противник будут заменены, может быть, история станет лучше? Может быть, имеет смысл изменить пол и возраст героя?;

9) напишите сценарий;

10) сократите треть диалогов;

11) удалите все ненужные элементы;

12) добавьте то, что вам нужно;

13) напишите новые развязку и финал;

14) прочитайте слова каждого персонажа отдельно и убедитесь на слух, что все они интересны;

15) снова удалите все ненужное.

Каждый из этих этапов важен по-своему и нуждается в тщательном выполнении. Обратите внимание, что написание сценариев - это девятая стадия, а не первая. Заметим, что, с другой стороны, творчество, при всей ее технологичности, - это не офис, или конвейер завода, а игра воображения.

### ФОРМА ЗАПИСИ.

Теперь о форме записи. Если хотите – используйте так называемую «американскую» форму записи. Или ту, которую используют при написании пьесы (бытует мнение, что это не сценарная запись, однако, есть студии, где производство сориентировано именно на такой формат). Существует и весьма распространённый в СССР формат киноповести, когда сценарии

пишут в прошедшем времени, как прозу. Но учтите, что сегодня такая форма записи в теле- и киноиндустрии уже почти не практикуется.

### ЗАЧЕМ ПИСАТЬ ЭТЮДЫ?

Цель этого упражнения – научиться придумывать яркие образы персонажей и решения сцен. В идеале любой эпизод большого кино – это этюд, немой или звуковой. Когда сценарист придумывает сцену, он старается придумать этюд. Эта способность достигается упражнениями.

### КИНОНОВЕЛЛА

Киновелла – это сценарий. А всякий полноценный сценарий – это занятая история про интересного человека, оказавшего в непростой ситуации и пытающегося из неё выйти.

От этюда киновелла отличается главным образом тем, что это произведение более масштабное. По объёму. По глубине. По степени раскрытия образа главного героя. Масками тут уже не обойтись. Кроме того, пройдя через все испытания, уготовленные для него любящим, но беспощадным автором, главный герой киновеллы понимает что-то новое про себя или про жизнь, решает какую-то свою внутреннюю проблему. Решение внутренней проблемы принято называть изменением характера главного героя. На мой взгляд, такая формулировка не совсем точна, т.к. характер героя не меняется (на то он и характер), изменяется лишь его мировоззрение. Как сделать так, чтобы зритель это понял и поверил в это? Герой должен оказаться в настолько сложной и непривычной для себя ситуации, что под давлением обстоятельств он, наконец, вынужден сделать выбор, сорвать маску и показать свое истинное лицо – характер. Иными словами, эпизод за эпизодом автор испытывает, насколько прочно верхний слой художественного образа главного героя прирос к нижнему. Но если окажется, что маска и характер совпадают и неотделимы друг от друга? Тогда это история про человека, которому несмотря ни на что удалось сохранить себя. Пройдя через все испытания, герой останется прежним, а мир вокруг него, по всей видимости, изменится.

В повседневности люди изменяют свои взгляды на жизнь не так уж часто. Как правило, это происходит не из-за пустяка, а после серьёзной эмоциональной встряски. Поэтому, чтобы ваша история была правдоподобной и не походила на растянутый этюд, не пишите о пустяках и придумайте второй, предфинальный сюжетный поворот. Хорошо, если он будет неожиданным.

Практический совет: прежде, чем браться за подробное конструирование сюжета, нужно придумать интересный художественный образ главного героя, но сначала - честно ответить себе на вопрос:

Какая эмоция переполняет меня сейчас настолько, что я готов поделиться ею с читателями (зрителями будущего фильма)? Кто-то готов насмешить. Кто-то - растрогать. Кто-то – напугать. А кто-то - выплеснуть ярость. Ведь кинодраматургия, как и всякое творчество, – это, прежде всего, обмен эмоциями, а уже потом идея, структура и пр. Историю можно выстроить по всем правилам, но написать её, что называется, «с холодным носом», а это всегда чувствуется.

Придумали характер главного героя – ответьте на четыре вопроса.

1) Что хочет герой, уже находящийся в драматической (побуждающей его к действию) ситуации? Какую цель вы определили герою в момент завязки центрального драматического конфликта?

Задавая главному герою цель, не забывайте универсальный принцип драматургии: персонаж никогда не получает желаемого – либо большее, либо меньшее, либо противоположное.

Как и в этюде, цель героя киноновеллы может быть любой. она должна быть предельно внятной и понятной зрителю. а для этого героем к его цели должно двигать либо чувство вины, либо чувство беды, либо жажда мести. Отсюда вытекает второй важный вопрос.

2) Что произойдет, если герой не достигнет своей цели? Беда? Герой останется непрощенным? Герой (или кто-то из его близких) останется неотомщенным, а зло восторжествует? Если ни то, ни другое, ни третье, то с

целью героя вы, скорее всего, не определились. Ответ на этот вопрос – это так называемый «альтернативный фактор», жуткая альтернатива, уготованная вашему главному герою в том случае, если он не справится с драматической ситуацией, в которой оказался.

3) В чем заключается внутренняя проблема, которую главный герой решает, переживая заготовленные для него сюжетные перипетии (за что на его долю выпали все эти испытания)?

4) Насколько взаимоотношения между главным героем и второстепенными персонажами глубоки и интересны? Типичная ошибка сценариста, начавшего постигать премудрости кинодраматургии: автор концентрируется на машинерии истории, напрочь игнорируя ее душу – отношения между главным героем и второстепенными персонажами. Этот основополагающий аспект драмы задвигается на второй план, и вместо захватывающей психологической игры мы, фигурально выражаясь, получаем игру в пятнашки.

Драматургическая конструкция киноновеллы должна быть завязана на конфликте и в кратком пересказе укладываться в такую схему: это история про ... (художественный образ главного героя), который, хотел... (внятная цель), совершил ради её достижения такие-то занятные поступки, обязательно подразумевающие некое преодоление чего-то, однако в результате получил совсем не то, на что рассчитывал и оказался в ещё более щекотливом положении, выходя из которого опять же получает совсем не тот результат, к которому стремился, но (предфинальный сюжетный поворот) решает какую-то свою внутреннюю проблему (понимает что-то новое про себя или про жизнь).

На завершающей стадии формирования замысла хорошо бы сформулировать для себя идею будущей киноновеллы: что хочет сказать своим произведением автор. Затем оцените вашу идею по следующим критериям: оригинальность, правдивость, актуальность и глубина концепции.



Напишите заявку (синопсис) - краткий (буквально на полстранички) пересказ своего замысла. Из этого текста должно быть понятно:

про кого история (с первых слов);

каков художественный образ главного героя (характеризация, маска, характер);

чего хочет герой, уже находящийся в драматической ситуации (какую цель вы определили герою в момент завязки центрального драматического конфликта?);

с кем герой вступает в конфликтные отношения ради достижения своей цели;

какие действия герой совершает ради достижения своей цели;

удовлетворяет ли развязка универсальному принципу драматургии, согласно которому персонаж никогда не получает желаемого – либо большее, либо меньшее, либо противоположное?;

что нового герой в результате для себя открывает;

все ли элементы сюжетной композиции будущего сценария заданы уже на уровне замысла;

сколько сюжетных поворотов будет в киноновелле (должно быть как минимум два).

Не забывайте, что вы пишете не протокол, а коротенький эмоциональный рассказик. Задача автора – любыми способами привлечь внимание читателя с первой строчки, затянуть его в водоворот событий будущего сценария, увлечь, заставить читателя включить фантазию. При этом степень подробности не должна зашкаливать.

По сути, ваш текст - это рекламный ролик будущего сценария. Как известно, цель любой рекламы – привлечение внимания к продукту любой ценой. Можно наобещать с три короба, даже если на этом этапе формирования замысла вы не имеете ни малейшего представления о том, как потом, при написании сценария, выполнить эти обещания. О соблюдении очередности эпизодов будущего сценария и говорить нечего.

На основе синопсиса пишется поэпизодный план – последовательность пронумерованных эпизодов будущего сценария с кратким содержанием их описания.

Написав поэпизодный план, убедитесь, что все элементы сюжетной композиции и сюжетные повороты на своих местах. Для этого разделите последовательность эпизодов на акты.

Акт – это состоящая из одного или нескольких эпизодов драматургически завершенная часть сценария, заканчивающаяся развязкой акта, совпадающей с сюжетным поворотом или, если акт последний, финалом всей истории. В том случае, если экспозиция в сценарии продолжительна и занимает до четверти всего повествования, развязкой первого акта может стать завязка основного конфликта.

Иными словами, акт имеет собственный сюжет, проходящий длительную стадию активности (прогрессирование осложнений), в которой конфликт набирает обороты, обостряется до кульминации акта и, разрушивший в развязке конфликт, делает в жизни персонажа значительного изменения.

Если в киноновелле 2 сюжетных поворота, она состоит из трех актов. Объем первого акта (начала) обычно составляет примерно 25% от всего повествования. Последний акт (конец) самый короткий и динамичный, а второй (середина) – самый продолжительный и насыщенный событиями. Если сюжетных поворотов в вашем сценарии больше двух, то актов, соответственно, больше трёх. Т.е. середина состоит не из одного, а из большего количества актов.

#### РЕШЕНИЕ СЦЕНЫ.

Сцены нужно придумывать. Например, ты пишешь детектив. Неизбежно возникают сцены из разряда "где вы были с 8 до 11" и прочие, несущие чисто информационную нагрузку. Так вот, информация информацией. Она важна. Но зрителю за всей этой болтовней "вопрос-ответ" или за цепью умозаключений главного героя следить неинтересно. Зрителю интересно

наблюдать за конфликтными отношениями персонажей, за судьбами, за ситуациями, в которых раскрывается образ - пусть даже второстепенного - персонажа. Способ сделать сцену интересной, запоминающейся и называется её решением.

Иногда сцена интересна сама по себе, и тогда важно просто не испортить ее плохими диалогами, недостоверными образами персонажей и их поступками.

Иногда суть сцены давно превращена в клише. И тогда, несмотря на то, что в ней есть и конфликт, и отношения, и страсти, приходится выкручиваться. Можно вывернуть клише наизнанку. Можно попробовать смикшировать с другим киноштампом (возможно, из другого жанра). Можно поместить сцену в неожиданный антураж. Или попробовать довести конфликт до предела (а иногда - до абсурда). Например, в "Разбирая Гарри" психоаналитик, жена главного героя, принимает пациента и параллельно выясняет отношения с мужем, которого она уличила в измене со своей пациенткой. Этот лежащий на кушетке мужик, которого в итоге доводят до слез, и есть решение сцены семейного скандала. С другой стороны, семейная ссора является решением сцены "будни жены-психоаналитика".

## СИНОПСИС СЦЕНАРИЯ ПОЛНОМЕТРАЖНОГО ИГРОВОГО ФИЛЬМА, ТЕЛЕВИЗИОННОГО СЕРИАЛА, СЕРИИ ТЕЛЕВИЗИОННОГО СЕРИАЛА.

Заявка – понятие, отживающее свой век. Уже сейчас заказчики чаще просят написать синопсис сценария. Во многом то, что я писал про заявку на сценарий киноновеллы, напрямую касается и синопсиса сценария полнометражного игрового фильма или серии сериала.

Итак, синопсис – это краткий (обычно от 1 до 5 страниц текста) пересказ истории, изложенной в сценарии. Но стоит помнить, что синопсис не сухой протокол, а эмоциональный рассказ с динамичным сюжетом, отвечающим всем требованиям современной кинодраматургии (экспозиция, завязка,

продолжение действия, кульминация, развязка, финал, минимум 2 сюжетных поворота), без диалогов (впрочем, как у всякого правила, у этого бывают исключения). С первых строчек должно быть понятно, про кого история (пол, возраст, характер главного героя). С завязкой тоже тянуть не стоит. Напоминаю, что завязка – это начало центрального драматического конфликта, момент определения цели главного героя. Но согласно универсальному принципу драматургии персонаж никогда не получает желаемого – либо большее, либо меньшее, либо противоположное. Поэтому от того, какая завязка, зависит то, какой будет развязка.

Задача автора – любыми способами привлечь внимание читателя, затянуть его в водоворот событий будущего сценария, увлечь, заставить читателя включить фантазию. При этом уровень подробности не должен зашкаливать. По сути, синопсис - это рекламный ролик будущего сценария. Как известно, цель любой рекламы – привлечение внимания к продукту любой ценой. В синопсисе можно наобещать с три короба, даже если на этом этапе формирования замысла не имеешь ни малейшего представления о том, как потом, при написании сценария, выполнить эти обещания. О соблюдении очередности эпизодов будущего сценария и говорить нечего. Но не стоит забывать и о том, что принятый заказчиком синопсис – это документ. Иными словами, при написании сценария по принятому синопсису можно исключить или поменять местами какие-то элементы сюжета, подкорректировать художественные образы персонажей, но все же придерживаться основной сюжетной канвы.

Что касается синопсиса сценария телевизионного сериала, тут есть своя специфика. Начнем с того, что сериалы бывают «вертикальные» и «горизонтальные». «Горизонтальный» сериал – история, поделенная на драматургически завершенные части-серии. Иными словами, каждая серия "горизонтального" сериала имеет свой сюжет, проходит длительную стадию активности (прогрессирование осложнений), в которой Центральный драматический конфликт постепенно набирает обороты, обостряется до

кульминации сериала и, разрушив в развязке сериала, вносит в жизнь главных героев существенные изменения.

Серии «вертикального» сериала – это законченные истории, обычно связанные одними и теми же основными персонажами. Впрочем, современный «вертикальный» сериал редко обходится без «горизонтальной» составляющей – сюжетной линии (или даже нескольких сюжетных линий), сквозной нитью проходящей через серии всего сериала или так называемого сезона.

Итак, прямо под названием вашего сериала должно быть написано: «Синопсис сценария «вертикального» (или «горизонтального») игрового телесериала».

Ниже указывается предположительное количество серий. Обычно оно кратно 4-м – это связано со спецификой отечественного эфирного программирования).

Затем буквально в 1-2 абзаца излагается концепция сериала, дается описание основных персонажей и краткий пересказ «горизонтальной» сюжетной линии. Если сериал «вертикальный», не лишним будет дополнить ваш текст примерами историй будущих серий в виде кратких аннотаций.

Стиль. Синопсис должен читаться легко, быстро и с интересом, поэтому писать нужно лаконично, артистично и, по возможности, талантливо.

Художественные образы основных персонажей. Они должны быть не просто заявлены, а подкреплены яркими примерами.

Например:

«В свои тридцать Андрей всё ещё оставался идеалистом. Таких, как он, называют слишком правильными, однако благодаря чувству юмора и присущей ему самоиронии, он не казался занудой. Были у него и странности. Например, он не расставался с жидкостью для мытья рук, а прежде чем сварить яйца, в обязательном порядке мыл их с мылом... Несмотря на свой юный возраст, Яна оказалась довольно смышлёной барышней, умеющей быстро и правильно ориентироваться даже в самых, казалось бы,

критических ситуациях. В отличие от Андрея, который всегда старался поступать правильно, авантюристка Яна делала то, что в первую очередь было выгодно ей, не очень-то задумываясь о морально-этическом аспекте своих поступков, да и по поводу гигиены и порядка она тоже не слишком заморачивалась. Уронив на землю еду, она просто дула на неё и со словами «брюхо – не зеркало» съедала, что приводило Андрея в ужас».

Такие подробности «оживляют» персонажей уже на этапе синопсиса, что облегчает возможность эмоционального подключения читателя.

Целевая аудитория. При написании синопсиса нужно иметь представление о том, кто потенциальный зритель будущего фильма (телезритель, кинозритель, возраст, пол). Писать об этом необязательно.

Жанр. Если автор синопсиса имеет четкое представление о жанре будущего сценария (фильма), не стоит выходить за рамки жанра. Определять жанр будущего фильма в синопсисе необязательно.

Название должно быть оригинальным, запоминающимся, привлекательным для потенциального зрителя, по возможности, коротким и, в идеале – содержать внутри себя парадокс.

Для осуществления процедур текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения необходимо учитывать индивидуальные возможности. При необходимости могут создаваться формы оценочных средств, адаптированные для них и позволяющие оценить овладение ими навыков творческой профессии. Форма проведения аттестации для обучающихся-инвалидов устанавливается с учетом индивидуальных психофизических особенностей (устно, письменно на бумаге, письменно на компьютере).

При необходимости обучающемуся инвалиду необходимо предоставить дополнительное время для работы над произведением.

Важно создать необходимые условия для комфортной для них атмосферы. Помещения должны соответствовать условиям беспрепятственного, безопасного удобного передвижения обучающихся-инвалидов и лиц с ОВЗ, обеспечивая доступности зданий и сооружений. Помещения, где могут находиться люди на креслах-колясках, следует размещать на уровне доступного входа.

При ином размещении помещений по высоте здания, кроме лестниц, следует предусматривать пандусы, подъемные платформы для людей с ограниченными возможностями.

## **8. Связанные с дисциплины по формированию творческих навыков при обучении лиц с ограниченными возможностями здоровья) и инвалидов методологии работы над сценарием аудиовизуального произведения**

### **8.1. Драматургия современного фильма**

Занятия по дисциплине «Драматургия современного фильма» строятся на основе лекционных занятий, практических семинаров, индивидуальных занятий и самостоятельной работы обучающихся.

При разнообразии содержания разделов дисциплины, структура анализа произведений является общей, поэтому проблематика как лекционного материала, так и семинарских занятий, а также самостоятельных исследований может быть аналогичной.

Ниже приводится примерный перечень вопросов, освещаемых как в лекциях, так и в остальных видах учебной работы. Эти же вопросы могут быть использованы для текущего контроля знаний и промежуточной аттестации.

1. Сведения об авторах произведения, их предыдущие работы. Можно ли проследить некую сквозную линию в творчестве автора в целом?

2. Общекультурный контекст современного искусства. Если речь идет о номинантах и призерах крупнейших мировых фестивалей, можно ли

обнаружить разницу в предпочтениях жюри американских, европейских и отечественных смотрах?

3. Историко-культурный контекст. Каковы основные драматургические тенденции в произведениях последнего десятилетия? Чем они отличаются от тенденций предшествующих лет?

4. Каков доминирующий тематический спектр драматургии последних лет? Примыкает ли к нему просмотренное произведение, выбивается из него или находится в оппозиции?

5. Что нового вносит просмотренное произведение в искусство? Чем оно оригинально?

6. Относится ли произведение к артхаусу или к определенному жанру? В чем разница между первым и вторым? Признаки каких жанров можно проследить в произведении?

7. Сформулировать лог-лайн драматургической основы. О чем фильм (пьеса, сценарий)?

8. Каков основной драматический конфликт произведения?

9. Как дополнительные линии работают на основной конфликт?

10. Какова фабула и каков сюжет произведения?

11. Существуют ли в произведении внефабульные элементы: если существуют – как они влияют на сюжет?

12. Существует ли в произведении тотальная причинно-следственная связь или она нарушена? Если нарушена, то с какой целью?

13. Анализ особенностей пространства и времени произведения. Всегда ли они органичны? Есть ли в произведении хронологические инверсии; если они присутствуют, то что именно привносят в сюжет?

14. Каково отложенное событие (главный вопрос) произведения? Дается ли на него ответ? Как решен финал произведения?

15. Какова система расстановки персонажей в драматургии произведения?

16. «Чья история»? Кто главный герой?



17. По какому принципу создан образ героя? Каковы его основные характеристики? Меняется ли герой на протяжении сценария?

18. Существует ли в истории антагонист? При помощи каких драматургических технологий создан его образ?

19. При помощи каких маркировок созданы образы персонажей второго плана? Как каждый из них работает на линию главного героя и основной конфликт?

20. Проанализировать особенности композиции произведения. Соответствует ли она традиционному трехактному строению или нарушает его? Нет ли в произведении ритмических сбоев? Нарастает ли драматическое напряжение от начала к концу?

21. Вычленив архетипы в фабуле и сюжете произведения и проанализировать авторский подход к их трактовке.

22. Если сценарий опубликован – сравнить его с фильмом. Какие изменения внесены в фильм по сравнению со сценарием? Какие режиссерские решения обогатили или, напротив, повредили сценарию?

23. Если какое-то из художественных решений произведения кажется неорганичным или недостаточным, предложить собственные варианты (придумать другой финал, дополнить или изменить линию одного из персонажей, отредактировать диалог, видоизменить прогрессию усложнений, прописать недостающие сцены/ убрать лишние и т.д.).

## 8.2. Теория драматургии

Темы лекций и задания по фильмам разделены на главы – в соответствии с теми основными драматургическими компонентами, которые в них рассматриваются:

Тема 1. Введение. Основные компоненты драматургии фильма, их взаимосвязь.

1. Что такое кино? Определение специфики кино как движущегося изображения.

2. Теория кинодраматургии как наука о законах построения сценария и фильма. Теория и практика киноискусства, их соотношение.

3. Практическая необходимость знания коренных специфических законов кинематографа вообще и кинодраматургии в частности.

4. Изучение отдельных компонентов драматургии фильма, их соотносительности друг с другом и с высшим смыслом — предмет теоретической части учебной дисциплины «теория драматургии».

5. Основные компоненты драматургии фильма: движущееся и звучащее изображение, композиция, сюжет, образ целого, жанр, тема и идея.

6. «Вертикальный разрез» экранного произведения. Система иерархической соподчиненности драматургических компонентов. Формально-содержательный принцип их взаимосвязи. Компоненты «внешней» и компоненты «внутренней» формы.

Задания по просмотренному фильму: сцены и отдельные кадры с подчеркнутыми свето-теневыми и цветовыми акцентами; драматургический смысл этих акцентов.

Тема 2. Движущееся изображение. Средства его создания.

1. Изображение. Кинематографические средства создания изображения (композиция, мизансцена, свет, цвет, оптика).

2. Движение. Специфика движения в кино. Виды движения в кино.

Характер кинематографического движения.

Задания по фильмам: свето-теневые, цветовые и композиционные решения отдельных кадров, сцен и фильма в целом; преобладающее использование крупностей; подчеркнутые ракурсы; виды движения камеры; характер использования пространства; виды движения времени; способы его преобразования; детали — их функции.

Тема 3. Деталь, ее функции в драматургии фильма.

1. Особенности использования детали в кинематографе.

2. Драматургические функции детали.

Задания по фильмам: детали - их функции.

#### Тема 4. Слово в кино. Виды его использования.

1. Звук как внешний (наряду с изображением) слой формы кинопроизведения. Слагаемые звука в кино: звучащая речь, музыка, шумы.

2. Содержание речи. Недостаточность выразительных возможностей немом киноизображения в раскрытии интеллектуальной сферы человеческой жизнедеятельности. Слово как наиболее адекватная форма выражения мысли. Надписи и разговорные титры в немом кинематографе. Теория интеллектуального кино С.Эйзенштейна.

3. Звучащая речь внутрикадровая, внекадровая и закадровая. Виды внутрикадровой и внекадровой речи.

4. Основные особенности звукозрительного образа в кинематографе. Несоответствие изображения и звука как важнейшая потенциальная возможность построения звукозрительного образа в кино. Внутрикадровая и вертикально-монтажная формы несоответствия изображения и звука в фильме. А.Тарковский о внутрикадровом несовпадении слов и действия персонажей.<sup>7</sup> Термин С.Эйзенштейна — «вертикальный монтаж»<sup>8</sup> «Заявка» С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, Г.Александрова «Будущее звуковой фильма»<sup>9</sup> и принцип кинематографического контрапункта.

5. Использование музыки и шумов в драматургии фильма. Звуковая деталь, ее функции.

Задания по фильмам: виды звучащей речи; функции надписей, звуковые детали; музыкальные и шумовые лейтмотивы; способы сочетания изображения и звука.

#### Тема 5. Диалог и монолог. Специфика их применения в кинематографе.

1. Звучащее изображение как сугубо специфическое средство кинематографа. Традиции театральной речи и отличительные особенности диалога и монолога в кино.

2. Законы звучащей речи в кино.

3. Театральный характер диалогов и монологов в кинематографе 30-х и 40-х годов. Многословность и особые формы использования речи персонажей в современном кино.

Задания по фильмам: виды звучащей речи; характер диалога и виды монологов.

Тема 6. Закадровая речь в фильме. Ее виды.

1. Виды закадровой речи.

Задания по фильмам: виды закадровой речи; звуковые детали.

Тема 7. Ремарка сценария. Ее виды.

1. Что такое ремарка? Как соотносятся реплики и ремарки в сценарии?

2. Отличие сценарной ремарки от литературно-прозаического описания и от театрально-драматургической ремарки.

3. Ремарка в современном киносценарии.

Задания по фильмам: виды ремарок.

Тема 8. Композиция, ее роль в драматургии фильма. Виды композиций.

1. Что такое «композиция»? Особая наглядность композиционных построений в изобразительных искусствах, прежде всего, в архитектуре.

2. Роль композиции как организации пространства и времени в сценарии и фильме.

3. Виды композиции.

4. Отличие каждого вида композиции не только по составляющим элементам, но и по своим функциям.

Задания по фильмам: различные виды композиции.

Тема 9. Структурная композиция сценария и фильма, ее элементы.

1. Элементы структурной композиции.

2. Кадр как единица структуры фильма; свойства кадров.

О соотношении терминов «кадр» и «план». Монтаж как структурная композиция на уровне кадра.

3. Сцена как элемент структурной композиции фильма; свойства киносцены; виды сцен; способы сопоставления сцен; способы соединения сцен.

4. Эпизод как элемент структурной композиции фильма; свойства эпизода; виды эпизодов; способы соединения эпизодов.

Задания по фильмам: характер монтажа фильма; подчеркнутые монтажные стыки; монтажные способы передачи движения времени; виды сцен; способы (в том числе и технические) соединения сцен; структурная подчеркнутость деления фильма на эпизоды.

Тема 10. Сюжетная композиция сценария и фильма.

Американская теория сюжетной композиции.

1. Элементы сюжетной композиции: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал.

2. Взаиморасположение частей сюжета. Соотнесенность частей сюжета с частями структурной композиции. Американская теория сюжетной композиции, ее законы. Их математическая рассчитанность как следствие подчинения обязательной необходимости зрительского успеха фильма.

3. Американская теория сюжетной композиции: основные положения;

части сюжета. Ее математическая рассчитанность, как следствие подчинения обязательной необходимости зрительского успеха фильма.

Задания по фильмам: способы экспозиции героев фильма; место кульминации; вид финала; функции пролога и эпилога; характер соотнесения и соединения сюжетных линий в фильме; лейтмотивы картины.

Тема 11. Сюжетно-линейная композиция и архитектоника сценария и фильма.

1. Элементы сюжетно-линейной композиции;

2. Сюжетные линии и лейтмотивы как элементы сюжетно-линейной композиции.

3. Линии главных героев фильма, линии второстепенных персонажей,

линии эпизодических персонажей.

4. Лейтмотивы: изобразительные, речевые, музыкальные, шумовые.

5. Способы соотнесения и соединения сюжетных линий в фильме.

6. Характерные недостатки в сюжетно-линейном построении драматургии фильма.

7. Понятие «арка героя».

8. Архитектоника - деление фильма на глубинно-смысловые части и соотнесение их между собой. Архитектоника фильма С. Эйзенштейна «Александр Невский».

Задания по фильмам: характер соотнесения и соединения сюжетных линий в фильме; лейтмотивы кинопроизведения; архитектурные части фильма.

Тема 12. Сюжет как один из основных компонентов драматургии фильма. Составные элементы сюжета. Фабула.

1. Сюжет как центральная категория в ряду драматургических компонентов фильма. Существующие определения сюжета.

2. Сюжет — форма выражения образа фильма, способ его раскрытия. Что такое «образ фильма»?

3. Фабула или «история» как сюжетная схема произведения, как его событийная основа. Завершенность и незавершенность в фильме сюжета и фабулы. Сценарный драматургический ход.

4. «Взаимоотношения» фабулы и сюжета в структуре фильма. Способы трансформации фабулы в сюжете в современном кино.

Задания по фильмам: определение главного драматургического хода и формулировки фабулы фильма; способы преобразования фабулы в сюжете фильма.

Тема 13. Действие, мотивировка, перипетия – их виды.

1. Действие как составная часть сюжета, как его первоэлемент. Что такое «действие»? Действие внешнее и действие внутреннее. Соотнесение кадра и действия. «Действие» элементарное — «действие» сцены — «действие» эпизода — «действие» фильма.

2. Проблема длительности действия. Мотивировка действия.

Перипетия (неожиданный поворот) как вид своеобразно мотивированного действия. Что такое «подготовка» поворота действия?

Задания по фильмам: перипетии и их подготовка; способы изображения образа, характера, личности героя в фильме.

Тема 14. Драматургический конфликт, его виды и роды.

1. Ситуация, коллизия. Конфликт. Конфликт драматургический и конфликт драматический; их отличительные свойства.

2. Роды и виды драматургического конфликта.

3. Соотнесенность родов и видов конфликтов.

Задания по фильмам: ситуация, коллизия и вид конфликта.

Тема 15. Сюжетные мотивы и ситуации. Их классификация.

1. Что такое мотив?»

2. Классификация сюжетов.

3. Сюжетные мотивы и ситуации. Их классификация.

Мифологические,

фольклорные, религиозные мотивы в сюжетах фильмов. «Миф» как осмысление мироздания и «миф» как художественно-эстетическая категория. Мифотворчество как художественный метод. Различие мифологического и религиозного сознаний в современном их понимании. Использование в кино библейских сюжетов, образов и символов в качестве мотивов: исторических, мифологических, религиозных.

Задания по фильмам: вид киносюжета; случайности, совпадения и чудеса в сюжете фильма; виды видений и кинематографические средства их создания; способы изображения в фильме духовных начал; драматургически-смысловая и нравственная оправданность видений в фильме; признаки

«авторского» фильма; сюжетные мотивы и детали, имеющие фольклорный, мифологический и религиозный характеры.

Тема 16. Способы трансформации фабулы в сюжете сценария и фильма.

1. Степень преобразованности фабулы в драматическом сюжете.

Задания по фильмам: трансформация фабулы в сюжетах.

Тема 17. Образ, характер, личность человека в сценарии и фильме.

1. Образ и характер персонажа фильма.

2. Что такое «характер»?

3. Виды характеров.

4. Драматургические способы изображения характеров.

Задания по фильмам: образ персонажа. Характер. Личность. Их соотнесенность между собой.

Тема 18. Виды сюжета в кино.

1. Что такое вид сюжета?

2. Параметры отличия видов киносюжета. (конфликт, присутствие автора).

Задания по фильмам: Способ движения и способ связи действий в разных видах сюжетов в кино.

Тема 19. Драматический вид сюжета в кино.

1. Своеобразие драматического действия, его «объективный» характер.

2. Драматические сюжеты в истории кино и современном кинематографе.

3. Признаки драматического сюжета. Причинно-следственная связь как способ соединения драматических действий.

4. Характер человека как неперемное слагаемое драматического сюжета.

Задания по фильмам: Преимущества и недостатки драматического вида сюжета. Драматический сюжет как выражение подчиненности человека закону и необходимости.

Тема 20. Эпический вид сюжета в кино.



1. Своеобразие эпического действия, его составляющие.
2. Соотнесение исторического события и человека в эпическом сюжете.

Промыслительная сущность исторического события.

3. Роль автора в эпическом и повествовательном киносюжете.
4. Эпические сюжеты в истории кино и современном кинематографе.
5. Принципы подхода к сюжету, основанному на историческом материале: а) хроникальность;  
б) история как арсенал образов;  
в) проникновение в суть прошлой эпохи.

Задания по фильмам: способы соединения эпических действий в фильме: а) случайности, совпадения, чуда — как проявления Божьего промысла; б) хронология: движение исторического времени как условие разворачивания эпического сюжета.

Тема 21. Повествовательный вид сюжета в кино.

1. Своеобразие повествовательного действия, его составляющие. Роль автора в повествовательном сюжете.
2. Способы соединения повествовательных действий в сценарии и в фильме: течение времени, авторская воля. Высокая степень преобразованности фабулы в повествовательном киносюжете.

Задания по фильмам: Повествовательные сюжеты в истории кино и современном кинематографе.

Тема 22. Лирический вид сюжета. «Видения».

1. Своеобразие лирического действия.
2. Лирический сюжет как выражение внутреннего мира человека — автора фильма. Понятие лирического героя в кино. Зарождение и развитие лирического сюжетосложения в искусстве кинематографа.
3. «Видения», их роль в драматургии фильма. Видения как прямое изображение внутреннего мира человека. Способы трансформации в видениях действительности. Что выражают видения?

4. Подсознание человека как основное жизненное содержание, выражаемое видениями.

Задания по фильмам: Способы соединения лирических действий в кино — причудливость смены чувств и мыслей в душе автора или лирического героя фильма. Высокая степень преобразования фабулы в лирическом сюжете. Художественная обоснованность видений кризисным состоянием души персонажа. Нравственная оправданность или неоправданность использования видений в кино. Опасности, связанные с разрушительным действием на человека многих произведений современного кино.

Тема 23. Синтетический вид сюжета в кино. Авторский фильм.

1. Сочетание в одном киносюжете драматических, лирических и эпических действий.
2. Киноновелла как особая драматически-повествовательная форма сюжета в кино. Признаки новеллистического построения сюжета в кино.
3. «Авторское кино» как принципиальная альтернатива жанровому кинематографу. Особый ли это вид сюжета?

Задания по фильмам: универсализм синтетического сюжета в познании сущности человека — в его отношении с миром, космосом, Богом. Признаки «авторского фильма».

Тема 24. Личность героя – способы ее раскрытия в разных видах сюжета.

1. Что такое «личность»?
2. Способы ее раскрытия в сюжете фильма.

Задания по фильмам: личность героя в разных видах сюжета.

Тема 25. Жанры и стили в кинодраматургии.

1. Что такое «жанр»?
2. Жанры и виды сюжета- их соотношение.

3. Принцип деления жанров на высокие, средние и низкие - в вертикальном взаиморасположении точки зрения автора и предмета изображения. Аристотель о жанрах.

4. Соотношение жанров и видов киносюжета.

5. Характеристика конкретных киножанров, определение их признаков. Жанровые разновидности: психологическая драма, эксцентрическая комедия

6. Деление жанров по уровню зрительского восприятия. «Жанровое кино» — произведения чистых жанров, имеющих массовое потребление. Широкий зрительский успех фильма и высокие требования к уровню искусства в нем — проблема их сочетаемости.

7. Жанр и стиль. Личностный стиль, стилевое направление, стилизация. Объективная обусловленность жанрового и стилевого многообразия киноискусства.

Задания по фильмам: жанр фильма, его признаки; уровень «чистоты» жанра; свойства фильма, определившие его успех (или неуспех) у массового зрителя; черты личностного стиля и стилевого направления.

Тема 26. Проблемы экранизации классических литературных произведений. Виды экранизаций.

1. Фильм-экранизация как образ литературного произведения.

2. Основные виды экранизации:

- пересказ-иллюстрация;

- новое прочтение (по мотивам, на основе, вариации на тему и т.д.);

- переложение.

Достоинства и недостатки того или иного вида экранизации.

3. Проблемы, связанные с экранизацией классического литературного произведения. Нравственный их аспект.

Задания по фильмам: различия в образно-смысловой структуре фильма и литературного оригинала: вид экранизации; уровень кинематографичности диалога; специальные средства киновыражения, использованные автором фильма-экранизации.

Тема 27. Тема и идея фильма.

1. Идея фильма как выражение объективной духовной истины. Идея и тема. Идея научная и идея художественная.

2. Формы и виды идеи фильма.

3. Идея истинная и идея ложная. Кино как феномен культуры.

4. Четыре ипостаси идеи фильма:

- идея-замысел;

- идея воплощенная;

- идея в восприятии зрителя;

- идея - главная мысль фильма.

5. Роль таланта и мировоззрения автора в формировании драматургического строя фильма.

Задания по фильмам: тема фильма; характер финала и главная мысль фильма; замысел фильма и его воплощение.

Тема 28. Письменные задания по драматургии просмотренных фильмов.

Тема 29. Конспекты статей по теории кинодраматургии.

Тема 30. Принципы разбора драматургии фильма.

8.3. История драматургии

Темы занятий разделены соответственно основным этапам развития драматургии кино и сценарной формы в истории мирового кинематографа.

Тема 1

Немое кино. От сценария как технического документа и элементарного изложения фабулы к рождению собственной сценарной формы. Сюжетные зарисовки братьев Люмьер. Сказки и фантастические истории Ж. Мельеса. Сценарии «на манжетах». Первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» и первый «сценариус» В.Гончарова.

Тема 2

Влияние литературы и театральной драматургии на сценарное мастерство. Первые экранизации литературных произведений А.Пушкина, Л.Толстого, Н.Гоголя. Киноиллюстрации русских песен, исторических

сказаний, национальных обрядов. Развитие жанра мелодрамы - влияние городских романсов и бульварной литературы.

### Тема 3

Классики русской и зарубежной литературы о кинематографе (Л.Толстой, Л.Андреев, М.Твен, А.Франс, Гауптман). Дискуссии о прозаическом и драматическом направлениях в драматургии, о киноязыке: статьи отечественных теоретиков и сценаристов И.Петровского, В.Туркина, А.Вознесенского, В.Шкловского, Ю.Тынянова. Первые русские сценаристы: А.Вознесенский, Н.Туркин, Б.Леонидов, Вс. Вишневский, А.Луначарский, Н.Зархи.

### Тема 4

От психологического, камерного дореволюционного кинематографа к революционной киноэпопеи. Новые принципы драматургии и роль режиссёров в процессе её формирования. Понятия «железного» и эмоционального сценариев. Творчество сценариста А. Ржешевский. Вклад режиссёров С.Эйзенштейна, Вс.Пудовкина, А.Довженко в поэтику драматургии кино.

### Тема 5

Становление Голливуда. Роль кинорежиссёра Томаса Инса в создании производственной формы сценария – сценарный проект как детально разработанный план фильма. Полифоничные композиции Д.Гриффита. Творчество Ч.Чаплина: композиционные особенности его сценариев, драматургическая основа гэгов, приёмы создания персонажа Чарли, сочетание трагического и комического в фильмах Ч.Чаплина.

### Тема 6

Формирование жанровой системы в кинодраматургии. Французские комедии положения, героя-буржуа Макса Линдера. Американские комедии абсурда: интеллектуальный юмор и пародии Б.Китона, гэги М.Сеннета, создание типичного образа молодого американца Гарольдом Ллойдом. Психологические драмы и мелодрамы датского кинематографа. Вестерн –

американское решение эпического сюжета. Рождение исторического жанра в кинематографе Италии.

#### Тема 7

Отечественный киноавангард – социальный эпос XX века. Новый тип кинематографа классовых конфликтов. Новое понимание сюжета, героя, конфликта. Отказ от сюжета как индивидуальной цепи событий. Герой – типаж, герой – масса. Понятие аттракциона, как агрессивного момента театра, рассчитанного на эмоциональное потрясение зрителей с установкой на конечный тематический эффект.

#### Тема 8

Влияние звукового кино на сценарное мышление. Статья С. Эйзенштейна, А. Александрова и Вс. Пудовкина «Будущее звуковой фильма. Заявка». Влияние театральной драматургии на сценарий. Первые звуковые фильмы в истории кино: роль музыки и речи. Опасности избытка речи на экране. Законы построения диалога в кино.

#### Тема 9

«Золотой Голливуд». Влияние европейской культуры на тематическое содержание и сюжетостроение кинематографа США. Особенности драматургии фильмов ведущих режиссёров «фабрики грёз»: Э.Любича, Э.Штрогейма, Дж.Форда. Законы строения кинокомедий Ф.Капры. Драматургические шедевры Б.Уайлдера. Особенности построения жанра вестерна – любимого жанра американского кино. Рождение жанра мюзикл: от «Серенады солнечной долины» - до крупномасштабных постановок 60-х. Триллеры Альфреда Хичкока. Причины заката золотой эпохи Голливуда.

#### Тема 10

Формирование национальных кинематографий и их драматургические особенности. Немецкий экспрессионизм и романтизм, «горный» фильм (З.Кракауэр и Л.Айснер о немецком кино); французский поэтический реализм (работы Жака Превера); американские фильмы жанра нуар; новаторство датчанина К.Т.Дрейера; кинематограф тоталитарного стиля

(СССР, работы С.Эйзенштейна, А.Довженко, братьев Васильевых, Г.Александрова, И.Пырьева).

#### Тема 11

Вторая мировая война. Отражение глобальной гуманитарной катастрофы в драматургии разных стран (США, Италии, Германии, Англии).  
Тема войны в творчестве советских сценаристов Е.Габриловича, В.Ежова, В.Розова.

#### Тема 12

Итальянский неореализм. Новое в драматургии: отказ от сюжетных схем, интерес к простому человеку, главенство социальных конфликтов, открытые финалы, творческая задача «разбудить» зрителя. Чезаре Дзаватини об основных положениях эстетики неореализма.

#### Тема 13

«Новая волна» - французское кино 50-х – 60-х. Теория А.Базена. «Камера-перо» и эстетика нового киноязыка. Новые возможности в драматургии: герой «перекати-поле», криминальные сюжеты из повседневной жизни, социально-психологический конфликт.

#### Тема 14

60-е в СССР: кино без интриги. Влияние «новой волны» на отечественную драматургию. Особенности сюжетосложения в творчестве: Г. Шпаликова, А. Гребнева, Н. Рязанцевой, Н. Фигуровского, Л.Зорина, Э.Брагинского, И. Ольшанского, Е. Габриловича, Е. Григорьева, О. Агишева, В. Тендрякова, Б. Метальникова, Д. Храбровицкого.

#### Тема 15

70-е – 80-е: рождение авторского кинематографа. Режиссёры-мыслители: Ф.Феллини, М.Антониони, Л.Висконти, Л.Бунюэль, И.Бергман, А.Тарковский и Мировоззренческие концепты и стилистические особенности их драматургии.

#### Тема 16

Независимое кино США. Отказ от голливудских шаблонов, общественных норм, традиционных ценностей, устоявшихся критериев производства. Герои – обыкновенные люди, обострённые эмоции, насущные проблемы, простота съёмок. (М.Скорсезе, Р.Олтмен, М.Форман, В.Аллен, С.Содерберг, Дж.Кассаветис, Р.Родригес, К.Тарантино, Дж.Джармуш, Бр. Коэны и др.)

#### Тема 17

«Догма» Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга и её значение для создания сценария. Натурные съёмки, отказ от декораций, ручная камера, отказ от мнимых действий, отказ от жанра.

#### Тема 18

Влияние цифровых технологий на сценарное мышление. 3D-кино, стереозвук, очки виртуальной реальности, съёмка 360 градусов, использование мультимедийных возможностей при создании среды обитания героев.



## Библиография

Айбазова М. Ю. Образование детей с ограниченными возможностями здоровья в условиях детских домов / М. Ю. Айбазова, К. Ю. Лавринец. - (Педагогика) // Вестник ПОУ Российской Академии Образования. - 2011. - N 1. - С. 144-148. - Библиогр.: с. 148.

Алехина С. В. Готовность педагогов как основной фактор успешности инклюзивного процесса в образовании / С. В. Алехина, М. Н. Алексеева, Е. Л. Агафонова // Психологическая наука и образование. - 2011. - N 1. - С. 83-92. -Библиогр.: с. 91.

Антонова Н. Н. Предмет "Технология" в инклюзивном образовании / Н.Н. Антонова, А. С. Лаптева. - (Общие вопросы технологического образования) // Школа и производство. - 2012. - № 3. -С. 10-12.

Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. – 356 с.

Артюшенко Н. П. Выявление, отбор, устройство в образовательное учреждение и курирование образовательного процесса детей с ограниченными возможностями здоровья / Артюшенко Н. П. - (О том, что наболело) // Школьный логопед. - 2007. - N 6. - С. 64-67

Артюшенко Н. П. Организация процесса включения детей с ограниченными возможностями здоровья в образовательные учреждения / Н. П. Артюшенко. - (Наука - практике) // Практический психолог и логопед в школе и ДОУ. - 2011. - N1. -С. 57-76: табл.

Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. – 385с.

Бгажнокова И.М. Общее и специальное образование: пути к взаимодействию и интеграции / И. М. Бгажнокова. - (Образовательная политика) // Вопросы образования. 2006. - N 2. - С. . 30-38. - Библиогр.: с. 38.

Беленкова Л. Ю. Инновационные подходы к образованию детей с ограниченными возможностями здоровья: от интеграции к инклюзии / Л. Ю. Беленкова.

Беликова Н. Ф. Инклюзивное образование в начальной школе: медико-психологическое сопровождение учебного процесса / Н. Ф. Беликова. - (Педагогические науки). - (Коррекционная педагогика) // Современные гуманитарные исследования. - 2012. - № 5. -С. 77-78.

Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской драматургии. М.: Искусство, 1978. – 343 с.

Беляева О.Л. К вопросу об инклюзивном и интегрированном образовании младших школьников с нарушенным слухом//ВЕСТНИК КГПУ им. В.П.Астафьева. - 2014. - №3(29). - С.124-126.

Бубеева Б. Н. Проблема инклюзивного образования детей с ограниченными возможностями здоровья / Б. Н. Бубеева. - (Организация учебно-воспитательного процесса общеобразовательной школы) // Вестник Бурятского государственного ПОУ. - 2010. - Вып. 1 . -С. 221 -225. -Библиогр.: с. 225.

Булатова И. А. Особенности обучения глухих и слабослышащих дошкольников с комплексными нарушениями развития в условиях интернальной интеграции / И. А. Булатова. (Логопедия и смежные дисциплины) // Логопедия сегодня. - 2009. - N 2. - С. 35-40.

Ведихова Д. С. Развитие инклюзивного образования в России // Известия Дагестанского государственного педагогического ПОУ. - 2011. - N 2. -С. 39-44.

Волохов А.В. Реабилитация и образование: лучше вместе, чем порознь / А. В. Волохов. - (Опыт на карте Калужской области) // Социальная работа. - 2011. - N 6. -С. 9-13

Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии: учебное пособие. М.: ВГИК, 1984. – 67 с.

Гладилина Л. С. Исследование процесса социально-психологической адаптации обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и развития толерантности по отношению к ним / Л. С. Гладилина. -

(Образовательный процесс. Взгляд молодых) // Современный детский сад. - 2011. - N 1. -С. 56-59

Голиков Н.А. Инклюзивное образование: новые подходы к качеству жизни детей с особыми образовательными нуждами / Н. А. Голиков. - (Коррекционная педагогика, специальная психология): Новые подходы к качеству жизни детей с особыми образовательными нуждами // Сибирский педагогический журнал. - 2009. - N 6. - С. 232-240.

Голыня И.А. На пути к инклюзивному образованию : (из опыта работы по включению в образовательный процесс учащихся с ограниченными возможностями здоровья) / И. А. Голыня. - (Актуально!). - (Предлагаем обсудить) // Логопед. - 2011. - N 6. -С. 113-117.

Григорьева Г. Ф. Дети должны учиться вместе / Г. Ф. Григорьева. - (Качественное образование). - (Стандарты и пути) // Национальные проекты. - 2009. - N 12. -С. 70-71.

Давыдова Л. Н. Динамика нравственного развития младших школьников в условиях инклюзивного образования: региональный опыт / Л. Н. Давыдова, М. А. Колокольцева // Психологическая наука и образование. - 2011. - N 1. - С. 93-102. - Библиогр.: с.101.

Давыдова Л.Н. Каким должен быть путь России к инклюзивному образованию? (по итогам Международной научной конференции "Инклюзивное образование в России. Проблемы и перспективы", г. Астрахань, 2008 г.) / Л.Н. Давыдова, Т.Н. Симонова. - (Научная жизнь) // Гуманитарные исследования. - 2009. - N 3 (31). - С. 254-256.

Давыдова Л.Н. Общие переживания объединяют: нравственное воспитание в инклюзивной среде / Л. Давыдова, М. Колокольцева. - (Инклюзивное образование) // Здоровье детей - Первое сентября. - 2012. - № 1. -С. 49-51. Аннотация: О нравственном воспитании младших школьников в инклюзивной среде.

Дегтярев А. Н. В инклюзивном образовании важно строить вертикаль / А. Н. Дегтярев. -(Из первых рук) // Администратор образования. - 2012. - № 12. -С. 3-6.

Дементьева И.Ф. Инклюзивное образование: проблемы и перспективы / И. Ф. Дементьева, С. А. Сопыряева. - (Технология и практика обучения) // Народное образование. - 2012. - № 4. -С. 182-185.

Демичева О. Г. Неспециальные проблемы инклюзивного образования / О. Г. Демичева // Социальная педагогика. - 2012. - № 2. -С. 54-58

Демичева О. Г. Неспециальные проблемы инклюзивного образования / О. Г. Демичева. - (Школа и воспитание) // Народное образование. - 2012. - № 2. -С. 242-245

Довженко А. Лекции на сценарном факультете. М.: ВГИК, 1963. – 48 с.

Дудкин А. С. Параметры и индикаторы доступности получения образования для детей-инвалидов в регионе / А. С. Дудкин. - (Региональные проблемы науки и образования) // Регионология. - 2010. - N 3. -С. 172-177.

Егоров П. Р. Адаптивные компьютерные технологии в инклюзивном образовании детей с проблемами зрения / П. Р. Егоров. - (Информатизация в образовании) // Инновации в образовании. - 2012. - № 7. -С. 101-106.

Жаворонков Р. Н. Меры, которые необходимо принять государству для реализации положений Конвенции об образовании: / Р. Н. Жаворонков. - (Критика, обзоры, библиография) // Дефектология. - 2009. - N 5. - С. 84-93.

Жаворонков Р. Н. Механизм реализации права инвалидов на образование, закрепленный в конвенции о правах инвалидов / Р. Н. Жаворонков. - (Критика, обзоры, библиография) // Дефектология. - 2009. - N 4. - С. 81-90.

Жаворонков Р. Н. Реализация права детей-инвалидов на образование (европейская практика и российский опыт) / Роман Жаворонков. - (Социальная политика) // Человек и труд.2005. - N 9. - С. 22-28.

Зарубежные киносценарии. М., Искусство, 1966.

Избранные сценарии советского кино. В 6 томах, Госкиноиздат, 1951.

Канудо Р. Манифест семи искусств// Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. – 318 с.

Колодяжная В.С. История зарубежного кино. Т.2. М.: Искусство, 1972. – 480 с.

Нехорошев Л. «Драматургия фильма». Учебное пособие. М.: ВГИК, 2009. – 342 с.

Поэтика кино. Сборник статей/ Под ред. Б.М. Эйхенбаума, с предисл. К. Шутко. М.: Кинопечать, 1927. – 191 с

Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6 тт. М.: Искусство, 1958.

Сценарии американского кино. М, Искусство, 1960.

Сценарии итальянского кино. М., Искусство, 1957, 1967 г.г.

Сценарии французского кино. М., Искусство, 1961.

Туркин В. «Драматургия кино». М.: ВГИК, 2007, 320 с.

Утилов В.А. История зарубежного кино. М.: Искусство, 1981. – 192 с.

Утилов В.А. Очерки истории мирового кино. М.: ВИПК работников кинематографии, 1991. – 112 с.

Фигуровский Н. «Кинодраматургия и зритель», ВГИК, 1989. – 69 с.

Фрейлих С. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. – 157 с.

Черных В.К. «О сценариях и сценаристах», журнал «Киносценарии», 1990, № 6.

Шкловский В. За 60 лет. Работы в кино, М., «Искусство», 1985. – 573 с.

Эйзенштейн С. «О композиции короткометражного сценария». В кн.: Вопросы кинодраматургии». Вып.6, М., «Искусство», 1974.